AUG. 1961
UNIVERSITY COLLEGE LONDON

48me ANNÉE N° 361

CAHIERS DU SUD

THIS CURRENT PART MAY BE BORROWED OVERNIGHT ONLY

SOMMAIRE

D'UNE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

par GAËTAN PICON

●

ILARIE VORONCA ..... *Poèmes inédits*
TOURSKY ..... *Un si large soupir*
PHILIPPE JACCOTTET ..... *Airs*
VICTOR SEGALEN ..... *Lettre à Gilbert de Voisins*
HENRY BOUILLIER .... *« Peintures » de Victor Segalen*
RENÉ KOCHMANN .... *Que se déchirent mes paupières*
PAUL GIANNEY ..... *D'une planète morte*
ZAHARIA STANCU ..... *Le rêve*

ESSAIS

VACLAV CERNY ..... *Le baroque en Europe*
ANNE BLANCHARD ..... *Le silence de Paul Valéry*
PIERO BIGONGIARI *Jean Tortel, un regard qui s'obscurcit*
GEORGES DUBY ..... *Chronologie d'André Masson*

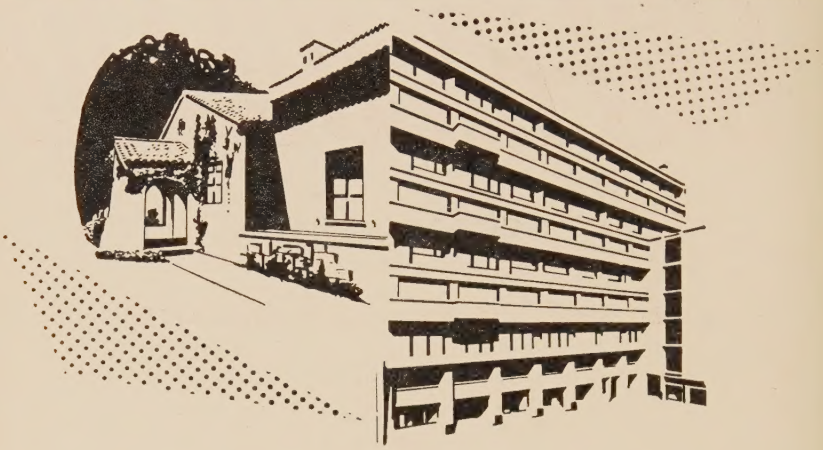
CHRONIQUES

par PIERRE GUERRE, ROBERT LAFONT

Les Livres — Notes

LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION

FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIETE ANONYME AU CAPITAL DE 427.500.000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR

RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 2.600 REFERENCES DANS LA REGION

CAHIERS DU SUD

Tome LI

48me Année — N° 361 (Juin-Juillet 1961)

SOMMAIRE

•

D'UNE ESTHETIQUE CONTEMPORAINE

GAËTAN PICON — *D'une esthétique contemporaine* 339
(suivi de textes de : BAUDELAIRE, VICTOR HUGO, FLAUBERT, EMILE ZOLA, MALLARMÉ, ANDRÉ GIDE) 357

•

ILARIE VORONCA — *Poèmes inédits* 365
TOURSKY — *Un si large soupir* 369
PHILIPPE JACCOTTET — *Airs* 373
VICTOR SEGALEN — *Lettre à Gilbert de Voisins* (fragment) 376
HENRY BOUILLIER — *« Peintures » de Victor Segalen* 378
RENÉ KOCHMANN — *Que se déchirent mes paupières* 389
PAUL GIANNEY — *D'une planète morte* 392
ZAHARIA STANCU — *Le rêve* (fragment) 395

ESSAIS

VACLAV CERNY — *Le Baroque en Europe* 405
ANNE BLANCHARD — *Le silence de Paul Valéry* 427
PIERO BIGONGIARI — *Jean Tortel, un regard qui s'obscurcit* 446
GEORGES DUBY — *Chronologie d'André Masson* 454

CHRONIQUES

Les Arts : *D'un art figuratif judaïque,* par PIERRE GUERRE 459
Lettres d'Oc, par ROBERT LAFONT 464

LES LIVRES

La Poésie :

Louis Emié : *Le Volubilis*, par L.-G. G. 469
Robert Goffin : *Archipels de la sève*, par L.-G. G. 470
Arthur Haulot : *Père*, par L.-G. G. 470
Louis Guillaume : *La nuit parle*, par L.-G. G. 471
Catherine Pozzi : *Poèmes*, par ANDRE MIGUEL 471
Emmanuel Ronce : *Roses de rien*, par L.-G. G. 472
François Dodat : *Bestiaire* (I), par G. M. 472
Luc Decaunes : *L'amour sans preuves*, par JEAN RIVIER 473
Jules Tordjman : *L'espace est un miroir*, par L.-G. G. 474

Littérature :

Julien Gracq : *Préférences*, par RAYMOND JEAN 474
M.-J. Durry : *L'univers de Giraudoux*, par RAYMOND JEAN 475
Gaëtan Picon : *L'usage de la lecture*, par RAYMOND JEAN 476
Jean Starobinski : *L'œil vivant*, par RAYMOND JEAN 477
G. Rouault et A. Suarès : *Correspondance*, par V. CRASTRE 477
O.-S. Crohmalniceanu : *Tudor Arghezi*, par CLAUDE SERNET 478
Yves Bonnefoy : *Rimbaud par lui-même*, par RAYMOND JEAN 479

Le Roman :

Christian Nègre : *L'absent*, par PIERRE MATHIAS 480
Michel Ragon : *Le jeu de dames*, par PIERRE MATHIAS 481
Jacques Nobécourt : *La tête aux Français*, par PIERRE MATHIAS 481
Bernard Jourdan, *Saint Picoussin*, par PIERRE MATHIAS 482

Lettres étrangères :

Galina Nicolaieva : *L'ingénieur Bakhirev*, par PIERRE MATHIAS 483
Goffredo Parise : *Les fiançailles*, par JEAN TODRANI 484

La Philosophie :

Yvon Belaval : *Leibniz critique de Descartes*, par JEAN BRUN 485
Jean Meyendorff : *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, par GABRIEL GERMAIN 486
Ruzbehan Baqli Shirazi : *Le jasmin des fidèles d'amour*, par GABRIEL GERMAIN 487
Ch de Foucauld : *Œuvres spirituelles*, par VICTOR CRASTRE 488

Les Arts :

René Huyghe : *L'art et l'âme*, par ROMAIN CALVET 489
O. Klindt-Jensen : *Le Danemark* - K. Eldjarn : *Art ancien d'Islande*, par P. E. 491
P. Devambez : *Sculptures grecques*, par P. G. 492
R.-L. Delevoy : *Bosch*, par P. G. 492
Henri Perruchot : *La vie de Manet*, par ANDRE PHILOPAL 493
Gindertael : *Hartung*, par A. P. 494
Pierre Estany : *Lyrisme et abstraction*, par ANDRE PHILOPAL 494
Maurice Rheims : *La vie étrange des objets*, par P. G. 495
Inventaire 496

A la mémoire de Tanger, par ROBERT LEVESQUE.
Lettre de Rabat, par J. B.
Lettre de Sofia, par PIERRE GHIDIC.
De Chypre : *Salut à Phocée*, par ROGER MILLIEX.
Simone de Beauvoir à Marseille (textes présentés par R. J.).
III^me^ Festival d'Avant-Garde, par ROBERT ALLEZAUD.
La Musique à Paris : *Moïse et Aaron*, par LILA MAURICE-AMOUR.
Disques de Musique ancienne et moderne, par LUC-ANDRE MARCEL.
Au Musée de Roquefort-les-Pins : *André Cordeil*, par M. BARD.
Walter Firpo : par JEAN TODRANI.
La Danse à l'Opéra, par JEAN LARTIGUE.
Exposition Manet au Musée Cantini, par ROMAIN CALVET.
Musique Enregistrée, par GASTON MOUREN.
Conférences de Gaëtan Picon et Pierre Guerre, par R. J.

Echos — Prix — Divers.

D'UNE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

Nous donnons ci-après dans son premier jet le texte d'une conférence faite le 16 Mai dernier par Gaëtan Picon dans l'amphithéâtre Zyromsky de la Faculté des Lettres d'Aix.

Le conférencier qu'ont frappé l'empressement et la jeunesse de son auditoire a bien voulu répondre au désir de ceux qui ont souhaité relire à loisir le texte de sa causerie après en avoir apprécié la cohérence et le fond.

Les « Cahiers du Sud » dont les liens avec la Faculté des Lettres d'Aix sont connus et qui témoignent un intérêt constant pour des thèmes tels que la Poésie moderne et le Nouveau roman étaient tout désignés pour cet office.

Cette conférence, revue pour l'édition, est appelée à préfacer un ouvrage en préparation qui doit paraître au « Mercure de France ».

Gaëtan Picon, sur notre demande, a bien voulu replacer dans leur contexte original les citations importantes de son exposé. Nous avons préféré grouper ces textes connus, mais que les mieux informés aimeront relire, à la suite de la conférence qu'ils éclairent, plutôt que les placer au bas de leur page de référence.

GAETAN PICON

D'UNE ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

Je ne pense pas que la notion d'esthétique contemporaine, l'affirmation selon laquelle il existe une esthétique contemporaine, doive exclure la notion d'esthétique, l'affirmation selon laquelle il existe une esthétique des structures intemporelles, des constantes. Mais je pense que la vie d'une œuvre particulière est faite d'abord de sa participation à une forme historique déterminée. Epoques et cultures obtiennent comme des végétations différentes : à un certain moment, sur un certain sol, tout ce qui vit est soumis aux particularités d'une certaine forme, comme il y a, selon l'altitude, des étages de végétation. Si l'on rencontre des peupliers à 1.000 mètres et des sapins à 300 mètres, nous devons penser qu'un malin génie a opéré une permutation pour duper le géographe, ou planté là des arbustes artificiels. Quand nous rencontrons à une époque et dans une culture donnée une forme qui leur est irréductible, - et à moins qu'il ne s'agisse d'une anticipation de la vie, de la première réussite de la nature artistique pour tirer d'un sol secrètement transformé le premier exemple de cette transformation - nous devons penser, dans la mesure où cette forme, si elle n'est pas cohérente aux formes qui l'entourent, est cohérente à celles qui la précèdent, qu'il s'agit aussi d'une fleur artificielle.

Ainsi la première condition du jugement, de l'expérience esthétique - l'expérience qui effectue les valeurs, - c'est une accommodation du regard qui lui permet d'appréhender le vivant, de discerner les formes qui ont avec leur actualité - avec le temps qui

fut leur actualité - une relation de plante à terrain et à climat. Et cette accommodation du regard ne fait que témoigner de ce que fut le mouvement de la création, l'artiste travaillant à délivrer de la confusion de la vie les formes qui lui correspondent.

L'art est-il enfermé dans la dialectique horizontale d'une évolution autonome selon laquelle il serait, à chaque moment, orienté négativement par ce qui le précède, comme l'ont affirmé Valéry, Malraux, Lévi-Strauss (disant, dans ses entretiens à la radio, qu'il est plus sensible aux relations de l'artiste avec ses prédécesseurs qu'à ses rapports à son époque ?). Il me semble plutôt que le geste créateur est conduit moins par le vide qu'a laissé l'histoire antérieure que par le plein d'une vie nouvelle qui n'a pas encore son expression, plein se présentant comme un excès débordant ce qui précède, le dévoilant comme lacune. Psychologiquement, l'artiste a sans doute le sentiment de dire non à ses devanciers ou à ses contemporains : mais ce non n'est que la conséquence du oui par lequel il promet à une expérience actuelle le visage qu'elle attend.

Cette temporalité, cette historicité fondamentale de l'œuvre d'art, le classicisme l'a dissimulée, méconnue, qui s'est cru application de lois éternelles, alors qu'il est lui aussi invention d'une forme nouvelle, liée à un contexte historique qui a eu parmi toutes ses caractéristiques transitoires celle de croire en un intemporel. Mais du XVIII[e] siècle à nos jours la conscience de la temporalité artistique se forme et s'affirme. « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent », dit Baudelaire. C'est en ce sens que Baudelaire peut dire de l'œuvre romantique (c'est-à-dire moderne) qu'elle doit être aussi romantique que possible, Zola du roman naturaliste qu'il doit être aussi naturaliste que possible, Breton du poème surréaliste qu'il doit être aussi surréaliste que possible etc... Chaque grand artiste moderne a conscience d'inventer une forme qui est une réponse à une vie qui inclut la sienne dans une temporalité commune. Mais, en même temps qu'il a cette conscience, il a cet autre sentiment qui semble la contredire, que cette forme nouvelle - donc historique, transitoire - qu'il invente est aussi une forme définitive, qu'elle atteint les

limites de l'art. Baudelaire cherche à la fois la modernité et l'infaillibilité poétique, l'absolu. Mais ce qu'il reconnaît et prononce lucidement, les autres plus confusément l'éprouvent : tous les grands inventeurs modernes se veulent modernes et définitifs. Simple illusion de la création, refus et impuissance d'imaginer autre chose que soi-même ? Pas seulement : il s'agit d'abord de l'intuition de la double réalité, de l'ambiguïté de l'œuvre et de sa valeur - dont Baudelaire encore dit qu'elle possède deux éléments : un élément transitoire et un élément éternel (1). S'il n'est d'œuvres vivantes que celles qui sont une réponse à la vie, si la vie est une sorte de seuil absolu, toutes les œuvres vivantes ne se valent pas: la vie n'est pas un seuil différentiel. A l'intérieur des œuvres vivantes, la hiérarchie provient de l'utilisation d'un langage capable de servir toutes les vies. Autrement dit : un poème de Rimbaud, une toile de Klee sont des réponses à une historicité telles qu'elles nous sont inaccessibles si nous n'éprouvons pas cette historicité, si nous les confrontons à une historicité autre que celle dont elles proviennent ; mais elles nous sont également inaccessibles si nous n'en éprouvons que l'historicité, si nous n'avons pas la clef du langage qui, avant comme après, est le langage de la poésie et de la peinture. L'art nous donne à la fois les métamorphoses de l'être historique, et la constante d'un langage transhistorique, celui de la composition des formes, des couleurs et des mots. L'art est fermé aussi bien à celui qui n'éprouve pas l'historicité de l'homme qu'à celui qui ignore la transhistoricité de son langage.

Les incompréhensions et les malentendus esthétiques ne viennent pas seulement de l'inaptitude des hommes à entendre le langage fondamental de l'art : ils viennent aussi - plus encore - de la difficulté qu'il y a à effectuer la temporalité des œuvres. Il faudrait décrire dans le détail les malentendus, les mirages inséparables de l'expérience, en ce domaine, de la temporalité. Notre époque qui est à la fois celle des expositions et des musées, des journaux et des bibliothèques, qui médite sur son actualité tout en rassemblant l'héritage des siècles et de la planète, montre toute la difficulté de cette expérience. En effet, lorsque le temps de l'œuvre n'est pas celui de notre jugement, lorsque l'œuvre est ancienne, nous risquons de projeter nos valeurs sur le passé ; la vie invente un passé à son

image. Se projetant sur le passé, l'actualité classique méconnaît presque autant l'antiquité, en voyant en elle son modèle, que l'art médiéval en voyant en lui un errement. Notre époque, elle aussi, déforme en voyant dans les arts non classiques l'art de ses précurseurs. Cette injustice, cette naïveté de la vie, nous la voyons jouer constamment : c'est elle qui pousse Zola à peser Balzac ou Stendhal sur les balances du naturalisme, Breton à peser la littérature tout entière sur les balances surréalistes. Et il arrive que Sartre qui, en tant que marxiste, devrait être historien, condamne la vie du passé au nom d'une vie du présent qu'il prend pour une loi éternelle : reprochant à Balzac de ne pas écrire comme Dos Passos, à Titien de ne pas avoir peint comme Lapoujade. Injustice naïve, excusable chez les créateurs, mais exaspérante chez les critiques qui prolifèrent à leur ombre ; exaspérante même chez le créateur quand il devient théoricien. Nous vivons notre époque et nous ne vivons pas le passé. Mais, inversement, il nous arrive d'opposer à l'œuvre actuelle un jugement formé par le passé : il arrive que nous vivions l'aujourd'hui sans le penser et que nous pensions l'hier et l'avant-hier sans le vivre : le jugement, la méprise académique témoignent en un autre sens de cette disjonction de la vie et de la pensée. Ne retenir du passé que l'actualisable, de l'actuel que le traditionnel, ce sont les deux erreurs entre lesquelles la clairvoyance esthétique cherche un chemin difficile. Il y a en effet une limite à la clairvoyance esthétique, comme à toute tentative d'objectivité, historique ou ethnologique, dans la mesure où l'observateur est d'une autre espèce que l'observé, et réagit sur lui. En tous cas, il y a, vers cette limite, un mouvement auquel on peut donner le sens d'un progrès. La première condition de ce progrès est d'apprendre à rencontrer et à discerner la temporalité de l'œuvre.

•

Il existe un art contemporain, c'est-à-dire un style commun dans lequel se rejoignent plus ou moin secrètement des œuvres pourtant d'apparence disparate ou même contraire ; qui gagne simultanément ou successivement (parfois même avec des décalages chronologiques considérables) les domaines, les genres les plus

différents. Ce style n'est pas aisé à discerner, non point tant en raison de ces disparates et de ces décalages qu'en raison de ce fait qu'il est l'un des miroirs dans lesquels notre existence n'a pas fini de se déposer : on ne le verra vraiment que lorsqu'on pourra nous voir en lui, et à la lumière de ce qui le remplacera. Assurément, une analyse de l'esthétique contemporaine ne peut pas relever de la perspective scientifique ; elle ne possède pas sa précision, mais elle est préservée aussi de son incertitude. Elle est de l'ordre de l'introspection et de l'autobiographie, incomplète, partiellement aveugle, mais ayant chance de rencontrer une lucidité irremplaçable - telle que, sans elle, la connaissance historique manquerait de ses plus précieux éléments d'interprétation.

Il arrive quelquefois encore d'être contraint de soutenir qu'il existe un art contemporain au lieu même où il se trouve, le seul lieu où il lui soit possible d'exister - ce lieu qui serait vide s'il n'était pas là pour l'occuper. Parfois encore il faut répéter que l'art contemporain est exactement celui qui ne ressemble pas aux formes antérieures - qu'il ne saurait être la redite superficiellement remaniée de ces formes. On peut ne pas aimer ce qui vit ; on peut ne pas aimer son temps, on peut ne pas s'aimer soi-même. Mais on ne peut confondre une vie et une survivance. On écrit encore autant de critiques que d'apologies de l'art contemporain, mais la critique vise le même objet que l'apologie, elle rend également hommage à sa présence. Sottement ou hypocritement, on peut prétendre que cet art est une mystification ; non sans profondeur (et selon la perspective hégélienne) on peut soutenir qu'il s'agit d'une exténuation, du dernier rayon d'un soleil couchant. De toute façon, on peut défier les détracteurs de définir une autre forme vivante qui serait à la place de celle-là. Aussi bien n'avons-nous pas à nous préoccuper ici d'une affirmation d'existence, mais d'une esquisse descriptive qui tentera d'en faire saisir l'unité de forme et de signification.

La caractéristique la plus évidente de cet art étant la transformation de son rapport à ce qu'on appelle réalité, je ne parlerai ici que des arts qui, traditionnellement, se réfèrent à la réalité : les arts plastiques et les arts de littérature - à l'exclusion de l'architecture et de la musique. Qu'il s'agisse de la peinture, de la poésie et du roman, en dépit de la différence

des langages et des décalages considérables d'évolution, je crois que nous nous trouvons en présence d'une unité.

●

Cette unité, je crois qu'il faut se garder de la chercher dans la conscience qui ordinairement prétend la saisir et la définir, et qui ne correspond qu'à la phase de médiation de sa dialectique. Il faut la chercher en-deça et au-delà de cette conscience, dans son origine et dans sa finalité. On présente l'art contemporain comme la substitution d'une création à une expression, comme un poïen se donnant à lui-même une réalité autonome. A la pureté mallarméenne ou valéryenne répond l'abstraction de Kandinsky. Mais le sens de l'art contemporain est-il de remplacer l'objet par un geste créateur tirant de lui-même - enfin et pour la première fois - sa matière exclusive, son espace ? Le croire, ce serait définir un homme sans connaître son enfance et son terme - ce serait ignorer ce dont il part et vers quoi il tend.

Où commence l'art de notre temps, quand voit-on pour la première fois miroiter ses lueurs naissantes ? En un sens toute la ligne d'évolution du XIX^e^ siècle (et même du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle) est continue ; car chaque moment important, chaque moment d'actualité nous rapproche de l'actualité qui est la nôtre. Tout nous prépare à naître, mais quand la naissance est perceptible, elle permet de référer au passé ce qui pourtant aboutit à ce présent. La naissance convertit un aboutissement en une mutation.

Le romantisme coule vers l'art moderne, il le prépare ; et Baudelaire confond prophétiquement romantisme et modernité (1). Mais nous ne voyons vraiment ce que le romantisme apporte à l'art moderne que lorsque celui-ci est suffisamment perceptible pour diviser les eaux romantiques en un flux et en un reflux. Dans le romantisme, dans le réalisme, dans l'impressionnisme, il y a ce que l'art moderne va prendre en charge et il y a ce qu'il va rejeter.

Que va-t-il prendre en charge ? Essentiellement, l'ouverture à une réalité dont tous les aspects sont

(1) Voir note 1 dans les notes groupées à la suite du texte (De même pour les notes suivantes).

proclamés équivalents et qui n'aura pas d'abord d'autre structure que celle de l'expérience brute, de la sensation vécue. En proclamant que tout est digne de l'art, qu'il n'y a pas de fruit défendu dans le jardin de poésie (2), Hugo désavoue la vision hiérarchisée et sélective du réel qui est la vision classique, comme le fera Flaubert en disant qu'Yvetot vaut Constantinople, (3), et la Bièvre le Gange (4), comme le fera Zola écrivant que les colères des ouvriers sur le boulevard valent les querelles des héros d'Homère (5). L'impressionnisme substituant aux paysages privilégiés que hantent les dieux parmi les ruines, les bords de Marne, leurs guinguettes et leurs foules populaires, va dans le même sens ; les formes antérieures à l'apparition spécifique de l'art moderne sont d'autant plus modernes qu'elles s'inspirent davantage de la sensation vécue, d'autant moins modernes qu'elles se réfèrent à un ordre autre que celui de la sensation. Par exemple, si les poèmes de Baudelaire sont plus modernes que ceux de Lamartine ou du Hugo des premiers recueils, c'est que ceux-ci s'organisent autour d'un thème de pensée ou d'un commentaire biographique, alors que ceux de Baudelaire tendent parfois à accueillir des sensations qui n'ont d'autre lien entre elles que celui d'un vécu immédiat. *Le Lac, Tristesse d'Olympio* sont des discours, imposent aux sensations un ordre préconçu ; le *Balcon,* qui longtemps apparut obscur, se soumet au moins partiellement à leur entrecroisement, à leurs correspondances éprouvées. En quoi un tableau impressionniste, ou un tableau de Manet, est-il plus moderne qu'un tableau de Delacroix ? C'est que Delacroix impose à ses sensations un ordre antérieur qui est celui d'une histoire, d'un récit, alors que la toile impressionniste ne reçoit rien d'autre que la gifle de l'instant ; le clair-obscur de Delacroix, qui suppose l'atelier, contient comme l'ombre d'une mémoire qui dispose les sensations selon la trame d'une pensée, alors que la peinture claire, de plein air, se soumet à la rencontre sensible. En quoi Stendhal est-il plus moderne que Balzac ? Je voudrais ici donner un exemple très révélateur, où l'on voit le partage des eaux.

Avec Stendhal apparaît peut-être pour la première fois la technique que Georges Blin appelle la *restriction du champ,* celle par laquelle le narrateur s'interdit de déborder le champ de conscience actuel

d'un personnage en situation. La bataille de Waterloo est autre chose qu'une critique de l'emphase romantique ou une démystification de l'histoire, elle est l'exemple d'un réalisme conséquent. Or, le Réel, l'ordre de la sensation semble un chaos, un inintelligible pour la pensée. C'est pourquoi Balzac, admirant la *Chartreuse,* la trouve cependant obscure :

« Si j'ai trouvé de la confusion à la première lecture, cette impression sera celle de la foule, et dès lors évidemment ce livre manque de méthode ; M. Beyle a bien disposé les événements comme ils se sont passés ou comme ils devraient se passer, mais il a commis dans l'arrangement des faits la faute que commettent quelques auteurs en *prenant un sujet vrai dans la nature qui ne l'est pas dans l'art.* En voyant un paysage, un grand peintre se gardera de le copier servilement, *il nous en doit moins la lettre que l'esprit.* Ainsi dans sa manière simple, naïve et sans apprêt de conter, M. Beyle a risqué de paraître confus. Le mérite qui veut être étudié court le risque de passer inaperçu. »

Balzac sait fort bien que la perspective de sa narration est *fictive,* que ce n'est pas celle de la vie. Mais il ne pense pas que le roman doive nous plonger dans le tissu obscur de l'expérience immédiate. Balzac est moderne comme tout le romantisme parce qu'il ouvre son roman à tous les aspects du réel. Mais il s'oppose à l'art moderne et à Stendhal (un peu comme Dostoïevsky s'oppose à Tolstoï) dans la mesure où il soumet ce réel total à un ordre préconçu : celui d'un récit qu'il a appris ou composé tout entier avant d'en faire paraître les premiers éléments, celui d'une pensée qui attend de l'ensemble des récits qu'ils l'illustrent ou la démontrent.

●

Et pourtant, l'art moderne n'apparaît vraiment qu'au moment où il semble rejeter le réalisme. Si Baudelaire, Stendhal, l'impressionnisme semblent modernes par rapport à Lamartine, Hugo, Balzac ou Delacroix, ils semblent traditionnels par rapport à Mallarmé, à Rimbaud, à Joyce, à Cézanne. Le romantisme, le naturalisme, l'impressionnisme ont modifié le contenu de l'art, son expérience, en substituant comme objet le chaos des sensations vécues à une repré-

sensation sélective et hiérarchisée ; mais ils n'ont pas modifié la relation du geste créateur et de son contenu. C'est cette relation que modifie l'art moderne. Le propre de l'art moderne est de donner une réalité nouvelle et une sorte d'indépendance au geste créateur de l'artiste, au moment opératoire.

Pour tout ce qui précède l'art moderne, l'œuvre est l'expression d'une expérience antérieure, que cette expérience soit celle d'une vision formée par la culture et la raison, ou celle d'une instantanéité vécue. L'œuvre dit ce qui a été conçu ou vu : de l'expérience à l'œuvre, il n'y a qu'une technique d'exécution. Pour l'art moderne, l'œuvre n'est pas expression, mais création, elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme une vision au lieu de refléter une vision. De l'expérience à l'œuvre, il n'y a pas seulement le passage d'une exécution : il y a la rupture d'une création. C'est pourquoi l'art moderne est le premier à concevoir toute la difficulté, et peut être toute l'impossibilité de l'œuvre ; il est le premier à concevoir la problématique de l'œuvre. Devant l'œuvre, l'artiste traditionnel est plein, s'appuie sur une pensée ou un vécu (« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », dit Boileau - « Soyez des vivants, vous serez des artistes », dit le romantisme). Devant l'œuvre, l'artiste moderne se sent vide. Son seul appui, nous le connaissons bien : c'est la Muse moderne de l'Impuissance.

En peinture, l'impressionnisme permet de saisir ce moment ambigu où l'art se présente à la fois comme un réalisme et comme une abstraction. D'une part, il est la projection immédiate d'une vision instantanée, et c'est par cette fonction d'expression qu'il croit, tout en témoignant d'un vécu individuel, contribuer à une connaissance scientifique de la perception optique. D'autre part, il assemble sur la toile les éléments d'une musique picturale qui sollicite son autonomie.

Cette ambiguïté, la critique d'art de Zola permet de la saisir ; et du même coup la position de Zola comme romancier s'éclaire. Zola a fait l'éloge de Manet et des impressionnistes pour des raisons qui se réfèrent à la conception traditionnelle de la création artistique : il les loue d'avoir exprimé ce qu'ils ont vécu, la sincérité d'une vie moderne. L'œuvre d'art, c'est un coin de la création vu à travers un tempérament. Le classicisme a exprimé un réel conçu, le romantisme un réel vécu, mais l'art a pour limite la disposition même

du réel. Aussi blâme-t-il, dans le salon de 1896, les post-impressionnistes de peindre « des femmes multicolores, des paysages violets et des chevaux orange ». (« Oh ! les dames qui ont une joue bleue sous la lune et l'autre joue vermillon, sous un abat-jour de lampe, c'est affreux ! » (6). Il récuse la liberté par rapport au réel, le moment de l'abstraction. Il n'a pas compris, n'aurait pu comprendre Cézanne.

Flaubert, lui, aurait pu entendre Cézanne, et un parallèle Zola-Flaubert est sans doute aussi instructif que l'était le parallèle Balzac-Stendhal. Nul ne fait mieux comprendre que Flaubert l'apparition, dans l'histoire de l'art moderne, du moment de l'abstraction. On souligne les éléments romantiques et les éléments réalistes dans l'art de Flaubert. Qu'en retient-il, sinon la possibilité, et la nullité de tout sujet ? « Il n'y a ni beaux ni vilains sujets, et on pourrait presque établir comme axiome en se posant au point de vue de l'art pur qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses ».

De quoi partira l'art, sinon du vide, du rien ? « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut » (7).

Etonnant passage de la lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 - à quoi correspondent tous les textes où se formule l'esthétique moderne de l'abstraction - ceux où Baudelaire écartant les hérésies de l'enseignement, de la passion, de la vérité, de la morale (c'est-à-dire tout ordre antérieur à l'opération poétique) consacre la poésie à l'Imagination, reine des facultés, qui se présente comme un travail recomposant le monde (8), ceux où Rimbaud exige « le dégagement rêvé » au delà duquel on ne retrouvera rien des « apparences actuelles », ceux où Mallarmé réclame que soit cédée « l'initiative aux mots » (9) - et ceux, aussi bien, où le romancier Henry James distingue la logique de l'art de celle de la vie, où Joyce déclare que son seul souci est « l'ordre des mots dans la phrase », ceux où le peintre Cézanne définit la peinture comme une « logique colorée ».

Cette esthétique de l'abstraction peut s'interpré-

ter de diverses manières. On peut voir en elle avec Valéry l'avènement d'un langage pur, producteur d'un enchantement sans référence, qui pourrait acquérir une sorte d'universalité et d'impersonnalité mathématique ; avec Malraux, au contraire, qui prolonge l'interprétation hégélienne de l'art romantique comme art de la subjectivité, on peut y voir le moment où le seul objet de l'art devient l'éclatante signature de l'individu. On peut y voir avec Blanchot la démonstration d'un vide, d'un néant métaphysique devant lequel l'artiste n'est qu'un anonyme révélateur ; on peut y voir au contraire avec l'existentialisme (et l'ensemble de la pensée contemporaine déifiant la praxis de l'homme) la preuve que c'est par l'homme que les valeurs viennent au monde, l'imposition humaine du sens à un monde insignifiant. De toute façon, c'est ce geste de l'abstraction qui semble le plus souvent la définition de l'art moderne. - C'est se contenter d'une apparence. En fait, le geste de l'abstraction n'est qu'un moment, le moment où l'œuvre après l'épreuve totale et naïve du réel se propose comme un vide : comme un vide qui doit être rempli.

Non qu'il n'y ait dans l'art moderne quelques formes qui semblent se contenter de ce moment de l'abstraction : l'esthétique de Valéry (plus encore que sa poésie) liant la pureté à l'élimination du réel, l'esthétique de Kandinsky (plus encore que sa peinture) désignant art et nature comme « deux domaines absolument séparés », l'esthétique de Mondrian... Mais dans sa continuité et dans son ensemble, si l'art moderne trouve dans le moment de l'abstraction son moment décisif, il est tout le contraire d'un art abstrait. L'abstraction n'est que le moment dialectique d'une mise entre parenthèses du réel, entre l'expérience du réel et sa nouvelle structuration.

●

Peinture, poésie, roman - si nous recevons de tous les domaines de l'art contemporain une impression dominante, comment nier que ce soit celle d'une *charge accrue de réel ?* Peut-être nous n'y reconnaissons pas le monde : mais nous l'y retrouvons tout entier. Nous n'y reconnaissons pas le monde élaboré, avant l'art et en dehors de lui, par notre pensée et notre perception ; nous retrouvons, prises au piège de

l'art et retenues par son filet, toutes les possibilités de la sensation.

Le rapport à la réalité de mouvements tels que l'impressionnisme, qui veut capter la sensation de la lumière, et accorde leur promotion artistique aux paysages non privilégiés ; le cubisme, qui recherche tous les aspects d'un volume que la perception ne livre que par profils et donne leur promotion artistique aux objets les plus humbles - la pipe, le journal -, allant jusqu'à incorporer au tableau, par la technique du papier collé, des éléments bruts du réel - ce rapport est suffisamment évident. Mais on voit souvent dans le cubisme une sorte de moment classique de la peinture contemporaine, trop tôt interrompu - et après lequel commence l'erreur de l'abstraction. Est-il exact que la peinture post-cubiste ait rompu avec le monde ? Il semble au contraire que l'existence indéniable d'une peinture purement décorative et fonctionnelle soit de faible vitalité et de faible signification devant celle qui, par la structure, cherche à proposer un nouvel espace - ou par rapport à celle qui, par la matière, élargit jusqu'à la sensibilité tactile le domaine de la peinture et rejoint le réel dans ses assises et ses commencements. L'espace de Bazaine, d'Estève, de Viera da Silva, de Soulages n'est pas plus abstrait que la célébration du sol que nous devons à Dubuffet. A certaines recherches récentes, on pourrait à meilleur titre reprocher d'aboutir à des formes indiscernables de la nature : certains tableaux ressemblent à des photographies de galaxie, à l'agrandissement d'un morceau d'écorce, à une coupe histologique, à une pierre, à un coin de terre découpé. L'abstraction nous menace moins, peut-être, que la confusion avec le réel brut. C'est-à-dire : le moment de l'abstraction est dépassé, la restructuration se cherche encore.

Ce que l'on appelle pureté est l'âme sentinelle de la poésie moderne, mais cette âme veille sur une charge écrasante de réalité. Je n'insisterai pas sur des exemples trop faciles, et d'une portée limitée : la poésie moderniste des années 20 (Cendrars, Larbaud) qui a visiblement pour modèle et pour muse la nouvelle civilisation (la grâce des rues industrielles chantée par Apollinaire), l'unanimisme, la récente poésie de l'engagement - qui établissent le contact avec le réel au niveau le plus évident. Mais c'est tout entière qu'à dater du romantisme la poésie donne le sentiment

d'une sorte d'*invasion par le réel.* Bien plus que création d'un irréel poétique, le lyrisme moderne est récupération créatrice du réel : son mouvement est dans une certaine prosaïsation plutôt que dans l'abstraction purificatrice (l'inspiration symboliste qui l'enferme dans une rêverie intérieure ou l'inspiration rhétorique qui la consacre à un langage particulier). Si Baudelaire accueille, dans *le Balcon,* la logique secrète des sensations vécues, il accueille dans les *Tableaux Parisiens* la diane des casernes et les échafaudages du nouveau Paris. Le dérèglement systématique de tous les sens permet à Rimbaud, qui récuse « l'horriblement fadasse poésie subjective », de moissonner plus de sensations qu'aucune gerbe ne peut en réunir. Où la figure classique n'accueille qu'un réel filtré et dénaturé, l'image moderne accueille - d'abord - le réel sans choix ni transformation. Le flux métaphorique est une façon d'appeler le réel ; la figure rhétorique est une façon de le refouler. Le surréalisme est effort pour laisser entrer le monde sans filtrage de la conscience, volonté de faire eau avec le monde. Et la poésie moderne est, en ce sens, tout entière surréaliste. Une certaine prosaïsation du langage accompagne cette promotion de l'image : commencée par le bonnet rouge mis par Hugo au vieux dictionnaire, elle se poursuit par le récitatif qui, chez Apollinaire, Laforgue, Eliot, Lorca, Péguy, Claudel, entoure et noie la mesure. C'est elle qui emporte le vers canonique. La poésie de Verlaine est une poésie-conservation, comme celle de Prévert une poésie de paroles.

Quant au roman, s'il y a une ligne de son évolution moderne qui le détache d'une tradition que l'on peut représenter par sa forme balzacienne et naturaliste (Balzac et Zola), ce détachement n'est nullement une rupture avec le réalisme. Le réalisme de Balzac ou de Zola semble, au contraire, un réalisme abstrait par rapport au réalisme nouveau. Sans doute, il y a dans ce roman moderne des directions techniques différentes : en gros celle du monologue intérieur (Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Nathalie Sarraute - Proust en un sens) et celle de la perspective objective (Flaubert, Hemingway, Dos Passos, Robbe-Grillet). Mais que le roman moderne déroule le monde intérieur d'une conscience ou qu'il suive le rapport de la conscience au monde, de toute façon, c'est le réel qui est son souci - le réel qu'il veut saisir plus totalement

ou plus exactement, plus concrètement, dans tous les sens de ce mot, que ne le fait le roman traditionnel. Par rapport au roman traditionnel, le roman moderne en effet se caractérise par certains abandons apparents qui déconcertent le lecteur et lui donnent le soupçon d'un artifice d'abstraction. Il cesse d'être centré sur une histoire, sur des personnages, sur une société ou un lieu : il se présente comme un roman dédramatisé, désindividualisé, délocalisé. Mais ne parlons pas du roman pur ! Car ce qu'il écarte avec ces catégories traditionnelles, ce sont autant de formes a priori qui limitaient l'appréhension romanesque à cela seul qu'elles permettaient d'en saisir. Alors que la perspective traditionnelle était celle d'un être de raison (le romancier) reconstruisant le monde à travers une histoire, des personnages, des lieux et des temps particuliers, le roman actuel tente de s'installer directement dans la conscience d'un être en situation (le personnage se parlant ou voyant) pour qui le monde est donné par la perception immédiate. Ce qui est écarté par rapport au roman traditionnel, ce sont des notions, des structures abstraites qui empêchaient de saisir tout ce qui entre dans le temps vécu, que ce soit le temps de la conscience tournée vers elle-même ou l'instant de ses rencontres avec le monde.

Quand Gide dit, dans les *Faux Monnayeurs*, contre la tranche de vie naturaliste : « Je voudrais ne pas couper du tout - je voudrais tout faire entrer dans ce roman » (10), il révèle le souci profond du roman moderne, celui du concret recomposé dans sa totalité (comme dans *Ulysse*) par le repliement de la conscience - ou du concret saisi dans le contact qu'établit le roman objectif soumis à la « restriction du champ ».

Cette postulation réaliste diffuse à travers tout l'art moderne, nous la saisissons chez ceux-là même qui ont mis le plus fortement l'accent sur le moment de l'abstraction. Est-il bien sûr que la pureté mallarméenne soit appel de l'absence pure, volonté de néant ? Que signifient alors les déclarations à Cazalis, quand il écrit *Hérodiade* (« Toutes les paroles doivent s'effacer devant la sensation »), et la définition de la poésie comme étant « l'explication orphique de la Terre ? » (11). La poésie est bien ici un effort pour éclairer le sens de l'univers, non point certes en reproduisant, dans leurs limitations et leur hasard, les formes de l'existence et de la perception, mais en mimant son

ordre, en produisant par le langage un réseau de relations d'une nécessité équivalente à celle, invisible, qui le soutient. Certes, le Livre dont rêve le poète n'est pas un microcosme miroir du macrocosme. Ce n'est pas à l'imagination physique, à un symbolisme sensible et littéral que Mallarmé demande le secret des choses, ce secret ne pouvant être produit que par le mouvement autonome, abstrait, du langage. Equivalent verbal et insensible du monde, le poème est pourtant la révélation de ce monde dont il transporte et mime sur un autre plan la nécessité. Autrement dit, il y a un sens ontclogique de la poésie, et l'abstraction n'est pour Mallarmé que le moyen de capter un réel plus vrai que le réel - un réel à faire.

La tentative de Flaubert est exactement du même ordre. « Faire un livre sur rien », le mot pourrait être de Mallarmé, et Flaubert lui apporte les mêmes correctifs. Qu'il s'agisse pour Flaubert d'attirer par la médiation de ce rien une présence du réel que le romantisme (qui limite la réalité à l'individu) ou le réalisme (qui la limite à un sujet) sont impuissants à capter, le prouve l'hommage qu'il ne cesse de rendre aux vrais artistes : ceux qui ont su « reproduire l'univers qui se reflète dans leurs œuvres » - Shakespeare, Michel-Ange (12).

« Pourquoi y a t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? demande Flaubert. Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée ? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans (13). Texte décisif qui nous montre que Flaubert attend de l'œuvre, c'est-à-dire de l'expression la plus parfaite (du mot musical, du vers) une révélation du réel (la justesse du mot, la pensée). L'intuition d'une identité entre le langage le plus parfait et le réel le plus essentiel, l'intuition de la possibilité d'un langage qui « rende l'Idée » conduit Flaubert à la libération, à l'annulation préalable des apparences. C'est sur la base de cette annulation que l'œuvre commence, l'œuvre étant un effort pour composer les détails réels selon une logique qui fasse sentir les rythmes, les structures, l'unité mystérieuse du tout - un remodelage expressif de la réalité.

« Donner l'image de ce que nous voyons en oubliant tout ce qui apparut devant nous », dit

Cézanne à Emile Bernard. C'est la même dialectique du réel au rien, du rien à la restructuration du réel - dialectique décourageante, héroïque, qui arrache les mêmes gémissements à ses martyrs : « Je ne sais plus comment il faut s'y prendre pour écrire », dit Flaubert (14) ; « j'ai beaucoup d'ennuis avec la nature », dit Cézanne. Et encore : « Je ne parviens pas à *réaliser* ».

●

Si cette restructuration du réel est la fin même de l'art moderne, si le réel est bien la visée de cet art, reconnaissons toutefois qu'elle se présente avec l'*ostentation d'un artifice* qui peut nous faire douter que c'est bien du réel qu'il s'agit. Ne reconnaissant pas les structures familières du réel, nous voyons d'abord dans l'œuvre le style de l'artiste, sa signature.

Dans la mesure où ils se réfèrent à un donné antérieur (sentiment, paysage), le poème, le tableau traditionnel est, avant d'être poème de Lamartine ou tableau de Poussin, le thème de la fuite du temps ou des bergers d'Arcadie, le récit d'un amour ou l'image d'une forêt. Or, la liberté acquise par rapport à tout ordre antérieur du réel met en pleine lumière le pouvoir par lequel l'artiste dispose des mots et des formes selon son propre génie : nous sommes devant un poème de Mallarmé ou de Char, un tableau de Klee ou de Miro, et devant rien d'autre. Dans le roman, où la réalité se laisse beaucoup moins oublier, nous sommes aussi de plus en plus sensible au geste de l'artiste. La réalité convoquée est si confuse (pour être immédiate) qu'elle serait irrespirable, imperceptible, si ne l'ordonnait une forme qui est le style même - de disposition et d'expression - du romancier, seul sillage phosphorescent et identifiable au sein de cette obscurité. Le romancier traditionnel soumet les éléments de son récit à une intelligibilité impersonnelle, le romancier moderne dispose ces éléments comme une sorte de dessin ambigu où nous ne pouvons lire que son visage. Balzac explique pourquoi Goriot ou Lucien vont vers la catastrophe - Faulkner souligne les gestes par lesquels il fait d'un chaos un roman de Faulkner. Comme dit Gide dans les *Faux Monnayeurs*, le roman moderne déforme les événements de manière à ce que le lecteur doive rétablir : « l'histoire requiert sa colla-

boration pour se bien dessiner » (15). Mais l'intervention nécessaire du lecteur ne fait que repasser sur les traces de l'intervention originelle et éclatante du romancier.

Est-ce dire que Joyce ou Faulkner n'ait voulu écrire qu'un roman de Joyce ou de Faulkner - affirmer devant le vide et le non sens du monde que le seul sens est celui qui vient d'un geste qui ne témoigne que de l'éclatant arbitraire qui l'a dicté ?

Il arrive en effet que l'œuvre n'ait d'autre sens que celui qu'elle constitue en tant qu'œuvre : on peut penser que l'ordre que nous voyons dans tel tableau n'est que celui du geste artistique, et certains grands romans modernes - qui cherchent un sens extérieur - finissent pas suggérer que l'existence n'a pas de sens en dehors de la possibilité qu'elle offre d'*être dite* - de devenir littérature. (N'est-ce pas la conclusion de Proust, ou de Sartre dans la *Nausée* ? - n'est-ce pas plus implicitement la conclusion de Faulkner, puisque son œuvre dénonce le *Bruit et la Fureur* et que le sens ne peut être que la possibilité de cette dénonciation ?) Cependant, un *autre sens* a été cherché, un sens ontologique, et si le geste artistique seul apparaît comme sens, ce n'est qu'à regret, par dépit. Et nous voyons, chez Proust ou Mallarmé, par exemple, ce sens lié à un sens ontologique, affirmant un ordre de l'univers.

Si la signature est orgueil comme elle l'a toujours été, elle l'est d'abord pour être le moyen de proposer un sens au monde. Seulement le sens ne reflète plus une assurance antérieure, il est le produit d'un travail. L'œuvre traditionnelle incarnait dans des images particulières une signification préexistante, l'œuvre moderne cherche dans les images une signification qui ne peut venir que de sa propre opération. Mais ce sens n'est pas celui de l'opération elle-même : il est celui qui ne peut être dégagé que par elle. Qu'elles le recherchent dans l'ordre mathématique des structures, des rythmes, des correspondances, ou dans le mouvement vital des éclosions, des germinations, des naissances, qu'elles l'épient dans la totalité ou dans les interstices du temps, toutes les grandes œuvres modernes cherchent à provoquer par un certain appel, un certain piège du langage, une disposition secrète des choses. Que leur signification doive être *produite* signifie seulement qu'elle ne peut être *héritée,* qu'elle n'est pas donnée dans un ordre antérieur et commun de la pensée

auquel il lui suffirait d'apporter des illustrations particulières. Cela signifie que cet ordre antérieur et commun s'avère incapable de s'appliquer à l'ensemble de ce que nous éprouvons comme réel, encore que nous continuions à le porter en nous, et que c'est ce décalage entre les persistances de la pensée et les nouvelles intuitions du réel qui font apparaître comme obscures, gratuites, subjectives, les recherches modernes qui justement opèrent sur ces nouvelles intuitions. Cet ordre antérieur de l'esprit était lui-même le produit d'un travail ; mais au monde sur lequel il a travaillé s'est peu à peu substitué un autre monde qui exige un travail bien différent - un monde qui requiert d'autres mesures, d'autres repères que ceux d'une contemplation rationnelle et anthropocentrique, parce qu'il a ouvert les marges, les fondements, les assises de ce qui s'est appelé homme et raison. Pour ce nouveau réel peu à peu rassemblé, et qu'il nous faut bien assumer, nous devons créer de nouveaux outils et de nouvelles formes.

Tout simplement, l'art moderne est celui d'une époque contrainte à se faire une pensée nouvelle parce que sa réalité vient de changer. Mais si c'est par le travail de l'homme que les significations viennent au monde, ces significations sont pourtant celles du monde. Comme la science, comme la perception, comme tout acte de l'esprit aux prises avec le réel (car si l'art n'aboutit pas à la même connaissance que la science, il est lui aussi une forme de la connaissance), l'art retrouve cette relation fondamentale entre la connaissance et l'action, l'invention et la découverte, cette relation que Husserl exprime en parlant de l'*intuition donatrice,* de l'intuition qui donne le sens, du « constituer » qui est en même temps un « voir » - cette relation qui fait qu'à toute qualité du travail de l'esprit correspond une certaine mesure de l'être.

GAËTAN PICON.

NOTES

BAUDELAIRE.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le *grand désert d'hommes,* a un but plus élevé que celui du pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité;* car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen-Age, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui peut y être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

Note 1 (*Le Peintre de la Vie Moderne*).

HUGO.

L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source. L'ouvrage est-il bon ou est-il mauvais ? Voilà tout le domaine de la critique. Du reste, ni louanges ni reproches pour les couleurs employées, mais seulement pour la façon dont elles sont employées. A voir les choses d'un peu haut, il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs, tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie. Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre. Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi.

Hors de là, le critique n'a pas de raison à demander, le poète pas de compte à rendre. L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons; il vous dit: Va ! et vous lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane, ou à rien, qu'il acquitte le péage du Styx, qu'il soit du sabbat; qu'il écrive en vers ou en prose, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze; qu'il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat; qu'il soit du midi, du nord, de l'occident, de l'orient; qu'il soit antique ou moderne; que sa muse soit une muse ou une fée; qu'elle se drape de la colocasia ou s'ajuste de la cotte-hardie. C'est à merveille. Le poète est libre. Mettons-nous à son point de vue, et voyons.

Note 2 (*Les Orientales,* préface, 1829).

●

FLAUBERT.

Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir: d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ;

en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. L'artiste doit tout élever, il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes, il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous terre et ce qu'on ne voyait pas.

Note 3 (Lettre à Louise Colet, Juin 1853).

●

. . . . . .

Ni les giroflées ni les roses ne sont intéressantes par elles-mêmes. Il n'y a d'intéressant que la manière de les peindre. Le Gange n'est pas plus poétique que la Bièvre, mais la Bièvre ne l'est pas plus que le Gange. Prenez garde, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, tout comme on l'enjolivait avec des termes choisis. La rhétorique est retournée, mais c'est toujours de la rhétorique.

Note 4 (Lettre à J.-K. Huysmans, Février-Mars 1879).

●

Zola.

Oui, l'ouvrier qui serre les poings et qui provoque un camarade, sur nos boulevards extérieurs, est un véritable héros d'Homère, Achille injuriant Hector. J'oserai dire que le langage a dû être le même. On ne sait pas encore quel cadre vaste et puissant peuvent être les mœurs de nos faubourgs; les drames y ont une force et une largeur incomparables; toutes les émotions humaines y sont, les douces et les violentes, mais prises à leurs sources, toutes neuves. Il y a là des éléments qu'on ne soupçonne pas et qui réunissent ces deux qualités demandées pour les chefs-d'œuvre, la puissance et la simplicité. C'est une mine dans laquelle les romanciers demain puiseront à coup sûr. Si l'on veut s'inspirer de l'antiquité, si l'on veut retrouver la largeur des temps héroïques, il faut étudier et peindre le peuple.

Note 5 (*Nos auteurs dramatiques :* sur *Théodore de Banville*).

.....

Mais où ma surprise tourne à la colère, c'est lorsque je constate la démence à laquelle a pu conduire, en trente ans, la théorie des reflets. Encore une des victoires gagnées par nous, les précurseurs ! Très justement, nous soutenions que l'éclairage des objets et des figures n'est point simple, que sous des arbres, par exemple, les chairs nues verdissent, qu'il y a ainsi un continuel échange des reflets dont il faut tenir compte, si l'on veut donner à une œuvre la vie réelle de la lumière. Sans cesse, celle-ci se décompose, se brise et s'éparpille. Si l'on ne s'en tient pas aux académies peintes sous le jour factice de l'atelier, si l'on aborde la nature immense et changeante, la lumière devient l'âme de l'œuvre, éternellement diverse. Seulement, rien n'est plus délicat à saisir et à rendre que cette décomposition et ces reflets, ces jeux du soleil où, sans être déformées, baignent les créatures et les choses. Aussi, dès qu'on insiste, dès que le raisonnement s'en mêle, en arrive-t-on à la caricature. Et ce sont vraiment des œuvres déconcertantes, ces femmes multicolores, ces paysages violets et ces chevaux orange, qu'on nous donne en nous expliquant scientifiquement qu'ils sont tels par suite de tels reflets ou de telle décomposition du spectre solaire. Oh ! les dames qui ont une joue bleue, sous la lune, et l'autre vermillon, sous un abat-jour de lampe. Oh ! les horizons où les arbres sont bleus, les eaux rouges et les cieux verts. C'est affreux, affreux, affreux !

Note 6 (Salon de 1896).

●

FLAUBERT.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. Je le vois, à mesure qu'il grandit, s'éthérisant tant qu'il

peut, depuis les pylônes égyptiens, jusqu'aux lancettes gothiques, et depuis les poèmes de vingt mille vers des Indiens jusqu'aux jets de Byron. La forme, en devenant habile, s'atténue; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. Cet affranchissement de la matérialité se retrouve en tout et les gouvernements l'ont suivi, depuis les despotismes orientaux jusqu'aux socialismes futurs.

Note 7 (A Louise Colet, 16 Janvier 1852).

●

Baudelaire.

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les renvoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Evangile.

Elle est l'analyse, elle est la synthèse: et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne.

Note 8 (Salon de 1859).

●

MALLARMÉ.

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Note 9 (*Crise de Vers*).

●

GIDE.

Mon roman n'a pas de sujet. Oui, je sais bien; ça a l'air stupide ce que je dis là. Mettons si vous préférez qu'il n'y aura pas *un* sujet... « Une tranche de vie », disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école, c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur ? Ou en profondeur ? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi, je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman. Pas de coup de ciseaux pour arrêter, ici plutôt que là, sa substance. Depuis plus d'un an que j'y travaille, il ne m'arrive rien que je n'y verse, et que je n'y veuille faire entrer: ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne...

Note 10 (*Les Faux Monnayeurs*).

●

MALLARMÉ.

L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète, et le jeu littéraire par excellence...

Note 11 (Lettre à VERLAINE, 1885).

●

FLAUBERT.

Car il y a deux classes de poètes. Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résument l'humanité : sans se préoccuper ni d'eux-mêmes, ni de leur propres passions, mettant au rebut leur personnalité, pour s'absorber dans celle des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur.

Note 12 (Lettre à Louise COLET, 23 Octobre 1846).

FLAUBERT.

Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe ? (Je parle en platonicien). Ainsi, pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée ? La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images, et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans.

Note 13 (Lettre à George SAND, 3 Avril 1876).

FLAUBERT.

Je ne suis pas du tout surpris que vous ne compreniez rien à mes angoisses littéraires ! Je n'y comprends rien moi-même. Mais elles existent pourtant, et violentes. Je ne sais plus comment il faut s'y prendre pour écrire et j'arrive à exprimer la centième partie de mes idées après des tâtonnements infinis. Pas primesautier, votre ami, non ! Pas du tout ! Ainsi, voilà deux jours entiers que je tourne et retourne un paragraphe sans en venir à bout. J'en ai envie de pleurer dans des moments ! Je dois vous faire pitié ! Et à moi donc !

Note 14 (Lettre à George SAND, Décembre 1866).

GIDE.

Tout ce que je vois, tout ce que j'apprends, tout ce qui m'advient depuis quelques mois, je voudrais le faire entrer dans ce roman, et m'en servir pour l'enrichissement de sa touffe. Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que, dans le récit qu'ils en feront, ces événements apparaissent légèrement déformés; une sorte d'intérêt vient, pour le lecteur, de ce seul fait qu'il ait à *rétablir*. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner.

C'est ainsi que toute l'histoire des faux-monnayeurs ne doit être découverte que petit à petit, à travers les conversations où du même coup tous les caractères se dessinent.

Note 15 (Journal des *Faux Monnayeurs*).

ILARIE VORONCA

EPITAPHE *

On m'a libéré autrefois dans le monde vaste
Pour que j'y sois infime
On m'a enfermé maintenant dans cette tombe infime
Pour que j'y sois vaste.

TOUTE MORT EST SIMULEE

Une bête un insecte qu'un danger menace
Fait semblant d'être mort. Mais le danger passé
Il revient à la vie. Si nous mourons n'est-ce pas l'effet
D'une grande frayeur ? Dès que l'alarme
Aura pris fin nous ressusciterons
Pour l'éternité
Car toute mort est simulée.

SONNET

à Marcelle Ballard

La guerre a labouré ces terres
Parents, semez vos enfants !
Enfants semez vos pères
Les champs sont gris dans ce printemps.

(*) Ces poèmes inédtis nous ont été confiés par Colomba Voronca, qui en prépare l'édition.

Faites des trous pour vos frères
Et s'il y a pluie et s'il y a vent
Mieux que pommes de terre
Refleuriront ces ossements

Chacun fasse ce qu'il doit faire
La paix bientôt... les mauvais ans
Il faut profiter de la guerre

Pour semer amis et amants
Et s'ils ne poussent que sous terre
Irons tous voir dans quelque temps.

ETE TRIOMPHANT

Vous, sapins silencieux, flammes vertes de l'été
Vous, hautes herbes où Juillet marche d'un pas pesant
Vous collines, où campent les armées du Soleil
Et vous cornets du vent - les dés sont les chants des oiseaux.

Pour qui donc ces fanfares de clartés et ces fêtes ?
Je vois des hommes exténués aux pieds des arbres
Quand la nature triomphe en sa beauté et sa force
Seuls, les hommes jetés comme les feuilles mortes

Soldats vaincus, en haillons, foules hagardes
Vos vainqueurs sont les sapins calmes sont les sources
Dans ces montagnes où la saison glorieuse et parée
Vous méprise et vous chasse de son banquet

Vos cités sont en deuil, les corbeaux les survolent
Vous, bannis de vos terres, vous dont la face
Laisse voir sa chair vive et sa blessure béante
Car joie et sourires sont arrachés avec la peau

Ames enténébrées, nul souvenir, nulle lampe
Qui puisse illuminer un passé pourtant proche
Nulle parole qui soit le doux ruban
Reliant votre branche aux monts qui vous entourent.

Car le vautour, l'épervier, le hobereau, la crécelle
Vous guettent ici. Ni le rire des groseilles
N'est pour vous. Ni la noble
Révérence des épis, ni l'éclat du raisin

Dans les vallées résonne le chant d'un peuple jeune
Tous frères et tous glorifiant la vie neuve
Ils se réjouissent avec la terre qui leur parle
Avec des mots de fougère, de repos et d'amour.

RAISONS DE SE REJOUIR

Délices, vous êtes là, vous nous attendez plus sûres,
Que la chambre blanche de l'auberge attend le voyageur
Quel nom emprunterez-vous aujourd'hui o ! pures
Oranges ! Est-ce vous ? Et les lèvres rougissent de
[*plaisir.*
Tant de raisons de se réjouir ! Suivez-moi hommes,
J'appellerai le soir ; à l'orée d'un bois
Ces contours que la main veut saisir, ces arômes
Bruissants et tendus autour comme des amarres
L'air se souvient-il tout à coup des montagnes ?
Des lignes apparaissent, plus bleues au fond de nous
Ou ne sont-ce que des oiseaux. Le paysage gagne
En profondeur. La nuit n'efface rien. Elle grandit tout.
Je vous salue abeilles du sommeil. Vos ruches sont
[*pleines*
De miel ! Et si les pas sont des semences sur les allées
Quelles formes adorables vont y pousser ! Haleines
Douces, des amoureuses ensablées.

Et toi, calme jardin, le silence est parmi tes arbres
Comme un arbre plus grand aux branches invisibles
Celui qui te contemple rêveur d'une fenêtre
Le voit se dessiner vaporeux dans son souffle.
Assis là, dans un fauteuil, perdu dans le songe
Il n'entend par l'ami s'approchant avec le bruit
D'une page que l'on tourne. Et c'est la vie même
Cette écriture un peu lasse, cette écriture secrète.
Allons ! Si tu t'attristes, que ce soit une tristesse suave
Que le regret soit doux comme la clochette
De la laitière qui finit tard sa tournée
Que ce soit l'espoir qui tinte en sa charrette cahotée
L'aube ne sortira-t-elle pas comme une main pleine de [bagues
Du gant de la nuit ? Et soudain, les feuillages bruissants,
La baguette du jour touchera à peine les branches
Et les forêts s'éveilleront ivres des chants d'oiseaux.
Le jour. Comprendre. Aimer. La face enfouie en l'herbe
Les mille jeux du vent. Et à l'heure du midi
Plonger dans la dentelle profonde d'une rizière
Où traîne le soleil comme un linge aveuglant.
Délices. Et le repas frugal. Et les rires
Des compagnons. Les coupes où l'on boit l'amitié
Quel vin radieux. Insouciance. Propos limpides
Tout les mots lisses comme des amandes décortiquées.

ILARIE VORONCA.

UN SI LARGE SOUPIR

Le sein de l'aube s'enfle
d'un si large soupir
qu'au bord des temps bascule,
Sisyphe, ton rocher.

Les mots sont à redire,
le geste est à refaire
qui donnait une forme
à cette tiède boue...

Objet tombé, l'argile
va crever de soleil :
la plus belle aventure
ne peut servir deux fois.

Avons-nous sous la peau
de la graisse, des veines ?
Apprenez-le : des litres
et des litres de peur !

Un bêlement de porte
suffit à libérer
la froide retenue
dont un être est le sac.

Un souvenir, un cri,
et le voici livide,
gluant, habillé d'eau
comme avant la naissance.

•

Compagnes oubliées,
filles à mon image,
me suis-je assez frappé
en vous ? La grille s'ouvre.

Il se fait tard. Pourrai-je
recommencer la route,
retrouver au pain libre
son goût d'avant ? Jeunesse...

Quelqu'un sait-il où vit
Jeunesse, la nommée
Jeunesse... Vous savez :
Jeunesse ! La jeunesse.

•

Un nœud à chaque rue,
pour ne pas oublier
que j'attendais ; un trou
dans chaque jour, afin

d'en interdire aux autres
l'usage merveilleux...
Mensonges inutiles.
Je tolère l'idée

de partir, la misère
de voir les apparences
refuser un matin
de nous être communes.

●

Au terme du voyage,
le môle qui me vit
embarquer. Même ville,
une identique nuit.

A quoi m'auront servi
ce collier de rivages,
ces pays que tenaient
les minces parallèles ?

Mieux sans doute eût valu
ignorer cette fable,
se détourner des feux
menteurs... La terre est ronde.

●

Douces mains de sinople
qui dépliez la vie,
Ne trichez pas ! Nos peines
valent vos bonneteaux.

Laissez-nous une chance
de retourner la carte,
d'enlever quatre sous
pour le premier café...

Accordez-nous de croire
le temps juste, le ciel
miséricordieux
aux enfants que nous sommes.

●

Dans une cour de ferme,
je fleuris de fraîcheur
la table de bois gris
où mangent les valets.

Je fus comme eux aux vignes
pour acheter mon droit
de tirer l'eau sans être
aboyé par le chien.

J'ai mon couteau. J'en taille
un monument de pain
à l'amitié des hommes
qui m'ont permis de vivre.

TOURSKY.

AIRS

Peu de chose, rien qui chasse
l'effroi de perdre l'espace,
est laissé à l'âme errante :
mais peut-être, plus légère,
incertaine qu'elle dure,
est-elle celle qui chante
avec la voix la plus pure
les distances de la terre.

●

Vérité, non-vérité
se résorbent en fumée.
Monde pas mieux abrité
que la beauté trop aimée,
passer en toi, c'est fêter
de la poussière allumée.

Vérité, non-vérité
brillent, cendre parfumée.

●

Dans l'herbe à l'hiver survivant
ces ombres moins pesantes qu'elle,
des timides bois patients
sont la discrète, la fidèle,

l'encore imperceptible mort.

Toujours dans le jour tournant
ce vol autour de nos corps.
Toujours dans le champ du jour
ces tombes d'ardoise bleue.

•

Là où la terre s'achève,
levée au plus près de l'air
(dans la lumière où le rêve
invisible de Dieu erre),

entre pierre et songerie,

cette neige : hermine enfuie.

•

Entre maintenant dans l'ombre
avec l'ombre en main pour lampe.

Pour seul laurier à tes tempes
orne-toi de songe sombre.

Prends pour guide le danger,
pour compagnon l'étranger,

par l'ignorance conduit,
franchis l'ignorante nuit.

PHILIPPE JACCOTTET.

LETTRE

A GILBERT DE VOISINS

(FRAGMENT)

Non daté, environ 1912 [1]

A propos de l'édition de Stèles que je prépare ici, elle sera tirée à 81 exemplaires sur papier impérial de Corée, et à 200 sur papier ordinaire. Aucun n'en sera mis en vente, ce qui laisse le champ libre aux éditions publiques immédiates. Cette édition, avec ses caractères chinois gravés sur bois constituera je crois une nouveauté bibliophilique, car ce n'est pas une plaquette européenne décorée à la chinoise, mais un essai de tirage et de composition dans lequel la bibliophilie chinoise a une part équivalente aux lois du livre européen : marges, titres, etc... Il pourrait se faire que cela intéressât les Bibliophiles fantaisistes. Dans ce cas, je pourrais leur passer mes bois que le petit nombre d'exemplaires n'aurait point fatigués, et ils auraient quelque chose d'à la fois neuf et très classique, très étudié comme double composition.

Ci-joint les premières esquisses du recueil « Peintures ». Je voudrais y adopter une nouvelle attitude : le *boniment*. J'ai devant moi un grand mur peint à fresque. Je décris ce que j'y vois, ce que mes auditeurs et spectateurs voient avec moi, mais plus vivement

(1) *Nous devons à l'amitié de Mme Joly-Segalen cette lettre inédite du poète.*

Ce document nous a paru d'autant plus précieux qu'il est le seul connu dans lequel Victor Segalen ait commenté les **Peintures,** *objet de l'essai d'Henry Bouillier que nous publions ici.*

quand j'explique les gestes. Je suis fatigué de l'éternelle attitude narrative du romancier qui déroule son peloton. Ici, tout est en surface mais en surface parfois magique. Je crois de moins en moins à la vertu du « sujet » et je reprends les plus redoutables lieux-communs, y compris les quatre peintures des Saisons ! - mais j'entends en faire quelque chose de mien.

C'est sur ce renouveau des « attitudes » que j'aurais le plus de choses à te dire, mon ami. - Mais écrites, ces mêmes choses deviendraient de ridicules petites professions de foi. A d'autres. - J'aime mieux les ruminer six mois de plus à moi tout seul et en tirer quelque chose qui ne te déplaise point trop.

VICTOR SEGALEN.

HENRY BOUILLIER

"PEINTURES" DE VICTOR SEGALEN

Peintures qui paraît en 1916 a une origine déjà lointaine, comme l'attestent quelques notes du premier manuscrit, dont la plus ancienne remonte à février 1910, c'est-à-dire pendant ou immédiatement après la brève escapade de Segalen au Japon [1]. Le projet initial était très différent. Le plan de l'ouvrage dressé à Tien-Tsin le 21 décembre 1911, au moment même où Segalen travaille surtout à *Stèles*, envisage d'abord un essai sur la haute peinture chinoise. Segalen a rassemblé dans ce dessein une documentation abondante et rédigé un rapide historique de cet art en Chine. Peu à peu, surtout après l'achèvement de *Stèles*, il modifiera son intention première et se lancera hardiment dans un nouveau genre littéraire, très différent des poèmes dont il vient de se délivrer. Beaucoup de textes furent rédigés en 1912, et il en fit des lectures à ses amis lors de son séjour en France en 1913. Le dernier texte du premier manuscrit porte la date du 15 janvier 1913. Les rudes tâches de la Mission de 1914 l'absorbèrent beaucoup trop pour qu'il pût songer à y travailler à nouveau. Mais à Brest, pendant la période fiévreuse où il s'évertuait à se faire envoyer au front, il réussit à mener à bien la rédaction d'un deuxième manuscrit déjà très proche de la version définitive.

La lecture des deux seuls manuscrits existant nous montre que Segalen n'a pas tâtonné longtemps avant de trouver sa formule. Dès janvier 1913 il avait renoncé à l'intention d'écrire un essai sur la peinture chinoise. Une note du premier manuscrit en témoigne : « En somme, prendre une attitude simple, même banale ; la dominer ; la renouveler. On a tant dit sur l'attitude « contes ». On a tant raconté. Je voudrais ici prendre simplement l'attitude parade. Baguette en main. Une surface et des

(1) Ces pages sont extraites d'un ouvrage à paraître prochainement aux éditions du *Mercure de France*.

mots. Je fais le boniment. Et s'il n'y a pas de toile, tant mieux: les mots restent seuls et feront images ». La composition définitive de l'ouvrage est arrêtée en août 1912. Segalen avait d'abord songé à faire de la deuxième partie un ensemble de peintures religieuses, mais aucune de ce genre ne lui venant à l'esprit, il eut brusquement l'idée de dépeindre un long rouleau de tributs des royaumes. Dès lors, les trois parties étaient fixées. La première fut consacrée aux peintures magiques, la troisième aux peinture dynastiques.

La rédaction de ce qui devait être un essai sur la peinture chinoise ne fut cependant pas inutile. La préface définitive de *Peintures* en reprend certaines idées, et, même sous sa forme allusive et elliptique, reproduit bien l'essentiel de cette méditation préliminaire sur la peinture chinoise. Il nous faut donc, pour comprendre le sens et la valeur des poèmes, analyser en premier lieu le bref historique qui leur a servi de base.

Il s'agit d'abord pour Segalen de définir les rapports entre calligraphie et peinture. Il suppose qu'à l'origine ces deux arts furent beaucoup plus distincts que par la suite. Il y eut probablement une peinture précalligraphique originelle très différente de l'écriture, et se manifestant surtout par des ornements sur étoffes et par des fresques. La qualité ornementale des caractères s'explique par leur parenté avec les objets signifiés, mais elle était purement accessoire et assez étrangère à leur destination. Il ne reste rien, à vrai dire, de cette première peinture, mais tout laisse supposer qu'il en fut ainsi. Puis, l'emploi du pinceau pour le tracé des caractères servit de trait d'union. Dès lors, une interaction s'exerça entre caractères et peinture. La peinture devint calligraphique, et la calligraphie picturale. Il en résulta une triple différenciation de la peinture. Une branche devint littéraire et philosophique, proche de la sagesse confucéenne, une autre devint taoïste, surtout par la conception des scènes et la spiritualisation de la matière, la troisième fut bouddhique surtout par la figuration des personnages. Cependant, des traits communs permettent de dégager des constantes de la peinture chinoise. Elle consacre le triomphe de la surface et du plan. Que la surface soit le papier, la soie ou la laque, on constate le même refus de la perspective, du modelé et du clair-obscur. Segalen s'élève à ce propos contre le dogme arbitraire qui sévit pendant quelques siècles dans la peinture européenne. En fidèle admirateur de Gauguin, il balaie les règles artificielles apparues au temps de la Renaissance, et donne de la peinture cette définition: « surface, lignes et couleurs ». Il est probable qu'il se souvient du célèbre manifeste de Maurice Denis, publié en 1890, qui eut le grand mérite de justifier la nouvelle esthétique en proclamant « qu'un tableau... est une surface plane couverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». La peinture chinoise semble la parfaite illustration de cette esthétique. La profondeur factice de la peinture européenne

est remplacée ici par un étagement vertical, qui procède souvent, comme la poésie chinoise, par une accumulation progressive de détails, chacun modifiant et nuançant celui qui précède. Il en résulte une sorte de vertige vertical, très analogue à celui qu'offre une montagne vue de trop près qui colle à la rétine sans rémission. Cela, d'autant plus que les Chinois écartent volontiers de leurs paysages les plaines au profit des montagnes. Segalen essaiera dans ses poèmes de rivaliser avec cette composition verticale en observant un ordre étagé, en déroulant des rouleaux de soie suspendus qui laissent apparaître progressivement le spectacle. De même que dans *La Grande Statutaire* les mots, après le dessin, recréent et refont le travail des sculpteurs d'autrefois, les mots ici prendront la relève du pinceau, réel ou imaginaire, pour tracer les scènes, les figures et les paysages choisis. On a donc affaire dans *Peintures* à une transposition de l'art pictural chinois aussi subtile que celle de la calligraphie dans *Stèles*.

Enfin, remarque Segalen, la peinture chinoise s'accompagne nécessairement d'un commentaire. Comme rien ne se fait en Chine sans médiation, les commentateurs se chargent de présenter l'œuvre peinte aux spectateurs. Il ne s'agit certes pas de critique d'art, mais de gloses élogieuses inscrites dans les marges, par les possesseurs successifs. Comme souvent le peintre lui-même a tracé un poème pour suggérer délicatement le sujet ou l'émotion qui commande son œuvre, tout un ensemble littéraire enveloppe et parfait la vision linéaire et colorée jetée sur la soie précieuse : « Toute ancienne peinture appelle son commentaire. Elle n'est pas une fenêtre dure ouverte sans mot dire, béant, sur un espace. Mais une surface magique, dont un boniment prépare et accentue l'effet prestigieux. Ici, le silence n'est pas sacré ; mais un doux murmure admirant [2] ». Ainsi se trouve justifiée la présentation si originale de *Peintures*. On retrouve ici cette hantise du commentaire que nous avons déjà analysée en étudiant *Odes*. et différentes esquisses de Segalen. Il semble éprouver un plaisir tout particulier à corriger, modifier ou nuancer un texte d'abord direct, car le commentaire, loin de préciser, a pour tâche au contraire d'élargir le texte brutal, d'en suggérer les autres sens possibles, de lui conférer une dimension magique. Le commentaire est un semeur d'allégories. Dans *Peintures*, certes, le commentaire est le texte lui-même, mais on doit feindre de le lire dans les marges de l'œuvre peinte. Avec *Odes*, on avait le poème et le commentaire du poème, l'image et le reflet de l'image.

Ainsi donc ce premier projet de préface générale était à la fois un exposé très didactique des principes picturaux en Chine et une justification du genre littéraire adopté. Segalen est passé insensiblement de l'essai sur la peinture chinoise aux poèmes en prose à la manière des tableaux chinois. La

(2) *Peintures*, premier manuscrit, inédit.

distinction établie entre les trois branches de la peinture arrivée à sa maturité était destinée à justifier et annoncer les trois parties du recueil : la première sur le mode des peintures magiques ou taoïstes, la deuxième sur celui des peintures bouddhiques ou religieuses en général, et la troisième exaltant les vertueux Empereurs d'autrefois. En fait, si la première partie définitive est bien magique, la deuxième complètement différente du projet initial est consacrée au rouleau des cortèges et tributs, et la troisième par un retournement ironique s'attache à portraiturer les dernières et les pires figures de chaque dynastie. La préface définitive pose d'emblée le genre descriptif adopté.

Elle commence par une attaque brusque et directe analogue à l'entrée en matière de la préface de *Stèles*. Segalen aime ces présentations abrégées qui introduisent aussitôt le lecteur au cœur du débat. Mais plus qu'un débat, c'est une collaboration qu'exige Segalen au seuil de son livre. Cette prise à partie du lecteur suppose une action concertée. De la part de l'auteur on aura un discours continu, une harangue perpétuelle, un boniment, une parade. Le mot indique bien l'attitude de montreur choisie pour faire défiler les figures et les scènes. La lanterne magique, délices et fêtes des rêves de l'enfance, la voici en action, voici l'art ramené à sa fonction originelle qui est de susciter des images pour l'enchantement d'un public. Celui-ci de son côté ne restera pas inactif : « Rassurez-vous, l'action spectaculaire que je vante n'est pas un état de paresse ni de béatitude : vous éprouverez que ceci est plein d'activités nombreuses ; - les unes purement irréelles, mais agissantes par l'Esprit ; d'autres poursuivies très loin dans le voyage ; les dernières conduisant à travers quatre mille années bien comptées de Chroniques chinoises [3] ». Mieux qu'à un montreur, nous avons affaire à un meneur de jeu. Les spectateurs jouent leur rôle sur la scène imaginaire de ce théâtre imaginaire, sorte de cinéma où le public entrerait dans l'écran. Parade d'un côté, contemplation active de l'autre, ce parti pris commande la présentation de *Peintures*. Il explique le rythme particulier du livre, rythme capricieux et changeant comme les scènes dépeintes. Tantôt vif et trépidant, tantôt ralenti jusqu'à la pause, sa variété est particulièrement remarquable dans le spectacle du Cortège des tributs où il suit l'allure des différentes délégations en marche vers l'Empereur. L'auteur, le montreur reste présent à chaque page. Camelot de l'Imaginaire, il profère sans relâche et décrit le monde suscité par ces mots.

La préface nous en avertit nettement. Si Segalen eut peut-être au début l'intention de décrire des tableaux comme pour illustrer son essai sur la peinture chinoise, il renonça vite à tout souci didactique pour laisser leur pleine indépendance à ces textes métamorphosés en poèmes. De même que les

(3) *Peintures*, p. 170.

Stèles ne sont ni des traductions, ni des adaptations, ni des pastiches, les *Peintures* ne sont pas des descriptions de tableaux réels. Il ne convient nullement de les rapprocher des descriptions, voire des transpositions d'après modèle opérées par Théophile Gautier en vers ou par Huysmans en prose. Certes, Segalen a pu être inspiré par des images ou des décors entrevus sur les soies ou les paravents, mais lorsqu'il existe à l'origine de ces textes des œuvres précises, elles sont animées et transformées par le jeu des mots. Il y a parfois modèle, mais le modèle est rapidement intériorisé; c'est surtout en lui que Segalen a puisé pour former ces images peintes par les mots: « Derrière les mots que je vais dire, il y eut parfois des objets; parfois des symboles; souvent des fantômes historiques... N'est-ce pas assez pour vous plaire ? Et si même on ne découvrait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement [4] ».Mais la déclaration la plus nette sur ce point, on la trouve dans une présentation de *Peintures* écrite par Segalen à la demande de Paul de Cassagnac, au moment de la publication du livre. Segalen revendique la vérité documentaire des milieux, des coutumes et des sujets: « La plupart de ces scènes ont été effectivement vécues: les autres auraient dû l'être... Néanmoins, on a dit « Peintures Imaginaires ». A l'exception de quelques-unes... de telles Peintures n'existent plus ou même n'ont jamais existé à la Chine. C'est le don de leur auteur que d'aller emprunter aux peuples étrangers - moins ce qu'ils ont réalisé, et qu'il suffirait de comprendre et de décrire - que ce qu'ils auraient pu réaliser [5] ». Ainsi se trouve confirmée la façon dont Segalen exploite l'énorme matériel chinois. Les formules *auraient dû l'être, ce qu'ils auraient pu réaliser* démontrent qu'il n'a jamais voulu s'astreindre à copier servilement ou à démarquer les documents de l'Histoire et du Réel. Il les considère comme des éléments dont l'artiste se sert pour exprimer sa vision personnelle des choses. Le rôle de l'artiste est d'opérer une métamorphose, une transmutation du Réel, ce qui suppose une grande liberté à l'égard des données du monde. Là encore, une pareille attitude implique une distinction fondamentale entre la vérité du réel et la vérité de l'art. Distinction qui rappelle l'analyse si profonde du génie de Delacroix par Baudelaire. Segalen aussi aurait pu dire: « La nature n'est qu'un dictionnaire », en comprenant dans le mot nature les événements de l'Histoire, les coutumes et les sentiments qui composent le monde chinois. Ce monde est pour lui l'immense réservoir de signes qu'il s'agit d'interpréter. Pour en dégager la vérité de l'art, l'instrument par excellence est comme pour *Stèles* l'imagination. Appeler ces peintures « imaginaires », ce n'est pas dire qu'elles sont irréelles, mais qu'elles sont le fruit de l'imagination et qu'elles manifestent la vérité perceptible aux seuls visionnaires. L'imagination

(4) *Id.*, p. 168.
(5) *Présentation de « Peintures »*, *Inédits*, pp. 562-563, éd. Club.

est d'abord la faculté permettant au poète de dépasser le monde du donné, et de le transformer pour en libérer la vérité spirituelle. L'imagination joue un rôle capital dans *Peintures*. On le voit déjà dans la façon dont les premières ébauches insistent sur l'idée que l'espace pictural est un espace imaginaire. Le peintre effectue nécessairement une première transposition en choisissant une surface arbitraire, soie, papier, bois pour y jeter les images du Réel. C'est donc une erreur de la peinture occidentale que de vouloir plagier, imiter de trop près l'espace réel en introduisant le trompe-l'œil de la perspective. Elle bride, ce faisant, l'imagination, emprisonne le spectateur dans son point de vue unique et limité. La composition verticale de la peinture chinoise permet, au contraire, de se mêler aux personnages figurés sur la soie, d'évoluer dans l'espace imaginaire, d'en habiter successivement les différents lieux. La stylisation du Réel, l'arbitraire avoué et décidé ouvre une carrière infiniment plus vaste à l'imagination vagabonde du spectateur.

A l'imitation de la peinture chinoise, Segalen se donne pour tâche dans ce livre de recréer à sa guise l'espace imaginaire du peintre. Ce que le peintre fait en transposant sur sa surface les signes du monde, Segalen l'imite par le langage en construisant et en peuplant le monde imaginaire qu'il arrache à la Chine. La littérature cherche à concurrencer la peinture en transposant ses principes. Ces poèmes ne sont donc pas des descriptions de tableaux, mais des équivalents littéraires d'œuvres picturales issues de l'imagination. Les personnages et les scènes de *Peintures* appartiennent aussi à cet arrière-monde que cherchent à rejoindre les autres œuvres de Segalen. Dans une dédicace de *Peintures* à Louis Laloy, Segalen parle de « ces reflets d'une Chine d'arrière-monde », ceux-là même que dans *Briques et Tuiles* il voyait prolonger et parachever les apparences du Réel. *Peintures* est donc bien dans la ligne de ses préoccupations essentielles. Le livre contribue, comme *Stèles*, à composer « le plan qui sépare une bonne fois pour toutes le monde immuable et serein de notre chaos mouvant [6] ».. L'univers imaginaire, au moins dans *Peintures*, ne se confond donc ni avec le chaos mouvant, expression déjà employée dans une lettre à Jean Lartigue dont nous avons parlé et désignant toujours le monde d'ici-bas, ni avec le royaume inaccessible de l'Absolu. Il sert de compromis entre eux et manifeste une des plus hautes vérités que puisse traduire l'homme.

Aussi Segalen reprend-il dans sa préface le terme de « clairvoyance ». La clairvoyance s'oppose à la Connaissance comme l'Imaginaire à l'Absolu. Elle seule permet de compenser l'insuffisance du « chaos mouvant », sans tomber dans le désert de l'Absolu. On sait que Segalen changera parfois plus tard, mais cette préface est bien contemporaine des lettres

(6) *Peintures*, notes inédites

adressées à Claudel en 1915. De là cet éloge de l'ivresse clairvoyante, en somme, de l'imagination. Révéler l'Imaginaire, oui, mais surtout ne pas prétendre sortir des limites imposées. L'anecdote du « maître-peintre sous le temps de Song » fixe l'attitude de Segalen à cette époque-là: « Et pourtant cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette *clairvoyance* peut tenir lieu pour quelques-uns, - dont vous êtes ? - de toute la raison du monde, et du dieu [7] ». Ainsi se trouvent rejetés à la fois le pur monde du dieu et le règne brut du réel.

Cette apologie de l'ivresse indique bien la méfiance de Segalen à l'égard des facultés strictement rationnelles. Il n'est pas d'artiste qui prétende d'ailleurs s'en satisfaire. Tous ont le sentiment que l'irrationnel conduit à des vérités plus hautes et plus précieuses. L'ivresse, au surplus, a le pouvoir irremplaçable de pallier la déchirante pauvreté du sensible et du temps. Le poème en prose de Baudelaire *Enivrez-vous* a magnifiquement exprimé la vertu presque sacrée de tout enthousiasme: « ...Pour n'être pas les esclaves martyrisés du du Temps, enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise [8] ». Segalen exprime la même idée en notant dans le premier projet de sa préface à *Peintures* : « M'indignerais-je si l'artiste à la vie médiocre brûle sa médiocre vie, pour en transmuer de belles œuvres raffinées par la flamme ? [9] ». C'est aussi ce qu'il suggère dans la préface définitive en citant, à propos du maître-peintre toujours ivre, les commentaires chinois affirmant « qu'il cherchait le lien de lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie [10] ». Au lecteur de compléter que de cette vision enivrée, de cette joie jaillissent les chefs-d'œuvre. La formule au surplus est une formule universelle. Segalen l'emprunte à Wordsworth pour l'attribuer aux commentateurs chinois. On saisit bien là sur le vif sa manière de siniser les plus hautes vérités. Inutile d'ajouter que cette formule résume son esthétique personnelle et sa sagesse à l'époque du moins où il écrit *Peintures*. L'ivresse, en effet, peu importe la façon dont on l'obtient, aide puissamment l'artiste dans sa tâche capitale de transfigurer le réel. Elle crée des conditions favorables à la métamorphose du spectacle en vision. Nous savons l'importance attachée par Segalen à la question des excitants. L'article sur les synesthésies établissait une analogie entre les synesthésies et les alcaloïdes. Les synesthésies, alcaloïdes inoffensifs, ont pour effet d'élargir le champ du sensible, d'enrichir perceptions et sensations. L'ivresse dont il s'agit dans *Peintures* va beaucoup plus loin en opérant un glissement du Réel à l'Imaginaire. La joie n'est plus, comme dans le cas des synesthésies, jouissance purement sensible, elle devient la délectation de l'esprit.

(7) *Peintures*, p. 169.
(8) Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Enivrez-vous*, *Œuvres complètes*, p. 330, éd. Pléiade.
(9) *Peintures*, notes inédites.
(10) *Peintures*, page 169.

L'opium, mieux que le vin, la procure. Les premières expériences de Segalen remontent à l'époque de ses années de Bordeaux. Elles furent rares et décevantes semble-t-il. Le séjour en Chine devait évidemment favoriser la reprise de pareilles tentatives. Segalen fuma dès lors parfois, mais jamais au point d'en être intoxiqué comme ses amis Farrère et Manceron. Il recourait surtout à l'opium pour faciliter la conception d'un nouveau projet littéraire. Il serait donc bien vain de vouloir chercher l'origine de telle ou telle peinture dans une vision provoquée par la pratique des paradis artificiels. Malgré l'intérêt porté par Segalen aux excitants, malgré son vague projet d'écrire un jour un « plaidoyer pour les excitants », il n'a jamais cherché systématiquement l'inspiration dans les pipes du séduisant et dangereux opium. L'ivresse dont il est question dans la préface de *Peintures* est surtout l'ivresse poétique du visionnaire, le meilleur moyen de contempler la part secrète des choses.

On voit que le domaine de *Peintures* ne diffère nullement du domaine de *Stèles*. Segalen ne varie pas dans son intention de manifester l'arrière-monde, l'Imaginaire conçu comme une purification du Réel. La grande différence réside dans le genre littéraire, dans le ton adopté. *Stèles* était né d'une volonté de rivaliser avec la densité des inscriptions de pierre, de transposer subtilement l'essence des caractères chinois. « Ils dédaignent d'être lus, écrivait Segalen, ils sont ». D'où la présentation typographique et bibliophilique adoptée. On peut être sûr que même si les circonstances l'avaient permis, Segalen n'aurait pas édité *Peintures* selon le format de *Stèles*. Il aurait choisi la présentation chinoise de *Connaissance de l'Est*. C'est que dans *Peintures,* tout souci graphique est absent; tandis que la voix n'était nullement nécessaire aux *Stèles,* elle est indispensable à *Peintures* comme à *Odes:* « Ceci n'est pas écrit pour être lu , mais entendu. Ceci ne peut se suffire d'être entendu, mais veut être vu. [11] ». Le frappant parallélisme opposé des deux formules marque à quel point Segalen a voulu changer de genre en commençant *Peintures* pendant ou immédiatement après la rédaction de *Stèles*. La préface en donne déjà un excellent aperçu. Négligeant les longues explications envisagées et à demi-rédigées dans le premier projet, Segalen se contente de justifier la présentation parlée de *Peintures* par une brève allusion aux commentaires marginaux, accessoires obligés de toute peinture chinoise de valeur. Justification spécieuse et ironique dans son souci de faire chinois, car en réalité les commentaires sont ici les peintures elles-mêmes: « L'enveloppé de paroles » des peintures réelles constitue dans le livre la matière même du tableau. Les mots sont chargés de faire l'image, non plus de l'accompagner. Si bien que les mots, comme nous l'avons vu plus haut, créent à la fois un espace imaginaire analogue à

(11) *Id.*, page 168.

celui du peintre et contribuent à le peupler. Les couleurs et les lignes sont ici les paroles proférées. La plupart des dédicaces de Segalen à ses amis insistent sur ce point, « Peintures littéraires », écrit-il à Monfreid, dédicataire de l'ouvrage, « Contes peints ou peintures parlées », à Farrère. L'expression « peintures parlées » figure aussi dans la préface. Segalen a tout mis en œuvre pour se défendre d'avoir simplement décrit. La différence de ton entre les préfaces de *Stèles* et de *Peintures* est déjà caractéristique. La concision et la densité de celle de *Stèles* fait place ici à la verve et au boniment du camelot d'imaginaire. Les mots se multiplient pour mieux figurer. Le public est constamment interpellé. Sa présence et sa collaboration sont nécessaires, tandis que les *Stèles* hautaines ne tiraient leur existence et leur valeur que d'elles-mêmes. Une conséquence importante en découle. Les *Stèles* étaient la fixation de moments, le moyen de conférer l'éternité à des sentiments, à des événements éphémères. Les *Peintures* s'évanouissent avec les mots qui les ont créées. Pour qu'elles surgissent à nouveau, la voix doit reprendre. Elles sont tributaires de la voix qui les suscite ou les délaisse. Le mot fuyant s'est substitué à la pierre éternelle. Le monde des *Peintures* sera donc un monde perpétuellement mouvant, un univers de bulles chatoyantes et fragiles, un cinéma imaginaire, mais qui, semblable aux *Stèles* dans sa différence, a pour rôle de mettre à jour la même vérité, un cinéma dont les images surgiraient en même temps que les mots qui les désignent, le vrai cinéma parlant. Toute la valeur du mot écrit dans *Stèles* est passé avec *Peintures* dans le mot parlé.

Cette entreprise n'est pas sans précédent. Le mot de « parade » employé par Segalen dans sa préface évoque le poème de Rimbaud qui dans *Les Illuminations* porte ce titre. On y trouve le même souci d'interpeller un lecteur ou un spectateur imaginaire, la même façon de faire naître et se dissoudre un monde de figures éphémères. Le titre même d'*Illuminations,* s'il a aussi, comme il est probable, le sens du mot anglais illuminations, enluminures, a pu suggérer à Segalen de faire des poèmes du même genre, mais d'une façon plus systématiquement picturale et parlante. En outre, le poème de *Connaissance de l'Est* intitulé *Peinture,* qui dérive aussi, comme tout le recueil d'ailleurs, des *Illuminations,* est la description d'un tableau en train de se faire ou qui va se faire. L'originalité de *Peintures* résulte en somme d'une contamination entre le tableau très réel, très chinois de Claudel et les visions hallucinées de Rimbaud. Segalen a parfaitement senti l'équivoque voulue du titre de Rimbaud et décidé de donner une couleur chinoise à ses propres visions en les soutenant par la parole proférée.

La préface de *Peintures* contient donc les thèmes généraux du recueil. Les trois parties étant assez différentes l'une de l'autre, Segalen s'est borné à définir l'esprit commun de ses proses. De son premier projet d'essai sur la peinture chinoise,

il n'a guère recueilli que les idées permettant de justifier sa transposition littéraire. L'action réciproque de la peinture sur les caractères et des caractères sur la peinture établissait des liens étroits entre les deux arts, une parenté certaine que Segalen exploite à fond dans son livre. L'usage des commentaires en outre, usage spécifiquement chinois, naturalise le boniment perpétuel, la verve et le ton parade adopté. Le style de la peinture chinoise, c'est-à-dire essentiellement le refus de la perspective, la composition verticalement étagée, Segalen s'engage à le respecter et définit du même coup le climat imaginaire de ces peintures. Le refus de la perspective en effet accuse l'arbitraire de la surface employée. De même que la peinture transpose le réel, les proses de *Peintures* transposeront les choses transposées. Le pur imaginaire se déploiera dans les mots. La composition des *Peintures* sera donc analogue à celle des tableaux : « Et résolument ne comptez sur aucun effet » prévu ; aucun de ces mirages fuyants dont la « perspective » occidentale joue et décide avec sécurité : si les parallèles se joignent ou non à l'infini... (médiocre infini que deux traits piquent sur un point) : si les personnages dessinés ont *une* dimension dans l'espace, ou deux ou trois... (eh ! c'est l'affaire du bon tailleur d'habits !) [12] ». Aucun trompe-l'œil, par conséquent, mais un parti pris d'imaginaire.

Segalen, ce faisant, dégage une idée profonde qui commande une grande partie des réflexions contemporaines sur l'esthétique. Il établit en effet par là une distinction presque radicale entre l'espace perçu et l'espace imaginé. La différence qualitative qui les sépare interdit par conséquent d'assimiler le monde du réel au monde figuré par les différents arts. Il existe un espace pictural, un espace littéraire indépendants. Le Temps même n'échappe pas à cette règle. Nous le verrons dans *Cortèges et trophée des tributs des royaumes*. Dans le règne de l'imaginaire, celui de l'œuvre d'art, les distances de temps et d'espace n'ont qu'une valeur relative. La durée du discours mesure la longueur du voyage. La montagne colle à l'œil, si le mot la rapproche. Les artistes ont certes de tout temps opéré ces métamorphoses, mais plus ou moins consciemment. C'est surtout au XX^e^ siècle qu'ils en ont fait un système, ou plutôt, ils ont pris nettement conscience d'une différence de nature entre le monde du réel et celui de l'art. On ne fait plus concurrence à l'état civil, on s'efforce de mettre au jour le monde qu'on porte en soi.

Segalen répugne trop aux insuffisances du réalisme pour obéir à l'esthétique de la reproduction. Le monde de *Peintures* ressemble comme *Stèles* au monde intérieur du poète. L'affirmation n'est plus paradoxale qu'en apparence. La stèle, en effet, disait-il, est un « jour de connaissance au fond de soi ». Il ne dit rien de tel pour *Peintures*. Ces poèmes semblent être simplement des spectacles, des parades créées pour le seul

(12) *Id.*, page 167.

plaisir de l'oreille et des yeux. Mais au fond *Stèles* et *Peintures* visent le même but par des moyens différents. Dans l'un et l'autre livre, l'important pour Segalen est de révéler son paysage intérieur. Les poèmes de *Peintures* ne retracent pas des scènes prises au hasard des rencontres, ils sont nés des mêmes enquêtes de Segalen au profond de lui-même. Nous savons en effet depuis *Stèles* que l'arrière-monde et le monde intérieur sont unis dans la même fraternité spirituelle. Le récit des visions nous dévoile surtout les secrets du visionnaire.

C'est un secret joyeux que nous laisse prévoir la préface de *Peintures :* « Le lien de lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie », Segalen semble nous assurer de l'avoir trouvé lui aussi. Il avait écrit à Claudel qu'il souhaitait ne pas mourir avant d'avoir dit le monde illusoire et beau, mais en se gardant d'ajouter qu'il s'agissait surtout de l'arrière-monde, de celui que découvre la clairvoyance par l'ivresse. Celui-là il prétend y avoir accès et se charge de le révéler. La nostalgie de l'être si perceptible dans *Stèles* et *Odes* semble ici complètement exorcisée par la clairvoyance qui tient lieu « de toute la raison du monde, et du dieu ». Tout dans la préface de *Peintures* manifeste l'assurance d'un poète qui a trouvé son vrai domaine et sa manière de le dire. Elle sonne comme un chant de victoire, comme le cri d'allégresse d'un homme qui connaît le moyen de voir au-delà du Réel sans quitter la vie, la très précieuse vie. Le plan de l'Imaginaire où se jouent les *Peintures* est le plan même de l'esprit délivré des limites du Réel, artisan de son propre bonheur sans le secours du dieu.

HENRY BOUILLIER.

RENE KOCHMANN

QUE SE DECHIRENT MES PAUPIERES...

Cousues de sel, que se déchirent mes paupières,
Qu'entre le monde et moi ne s'interpose plus mon sang ;
Que le silence en quoi je m'oubliais ne soit plus qu'un miroir de tournoiements,
Qu'on me tire en arrière, irrésistiblement, pour que ma seule image brûle avec tous ces sarments d'où resurgit le jour !
Comment l'éviterai-je, dites-le moi, vous tous qui m'épiez avec des yeux d'encre et de verre, forces, élans, périls pareils à des parfums d'agrumes consumés, périls pareils à des poèmes commençant...
Oui, alors que sur moi l'étroitesse du jour lentement se resserre,
Vous me guettez sans trêve au carrefour de l'aube avec la fin de mon sommeil, dangers, comparaisons d'angoisses !

Tous les morts que mon corps peu à peu abandonne en se mettant debout, m'agrippent les épaules et dansent dans ma parole, pour s'y évanouir, autant que moi vainqueurs de tous leurs sortilèges !
Puisque coupée en deux par mon réveil, l'aurore est un cédrat où mes dents sont lavées de la nuit,
Désormais,
Qu'importe à mon regard l'acidité de ces lueurs à qui mon ombre se confie pour la journée à vivre :
Sur la table le pain écorche la lumière.

DIALOGUE

« *Déguisés en mouettes, des frissons de clarté confondent, ô camphre, ton parfum avec ce sel qui nous râpe la gorge.*

« *Sur le miroir de nos sueurs se plante tout le ciel réduit à une seule flèche de soleil !*

« *Et voici, suggérant au passage un sommeil de couleuvre ou une épée de cuivre vert,*

« *Qu'une branche de lierre, tombant telle une flamme horizontale, a découpé l'espace comme à l'emporte-pièce...*

« *Pourtant, sous ce midi d'été où les enfants, veines gonflées par l'attente du soir, ferment les yeux pour voir leur sang,*

« *Sous ce midi d'été où chaque odeur est un royaume,*

« *Les vagues te traversent, pareilles à des oiseaux de verre, santé de nos regards !*

- *Mais rien ne lève l'interdit, rien ne m'assure un privilège sur la présence des couleurs, ô périphrase du réel qui n'offre à mon désir qu'une ombre de patience et lui infligé la blessure du songe inachevé, du rêve qui se brise entre les doigts comme un cristal :*

Ah, mon absence de la mer abandonne en exergue trop de solstices sans mémoire...

SOIF

Lorsque notre visage escorte notre quête, offre une place à notre peur de l'ombre,

Lorsque notre visage est comme un poing serré sur cette strophe à dire à tout premier venu,

Mais que les mots tombent des lèvres pour rejoindre la nuit,

Un poème cependant s'élabore, se répète quelque part et partout, chant de marche pareil à une absence de prison.

Et alors, si le sol sous nos pieds n'est vraiment qu'une constellation d'adieux et de rencontres,

Que nous le prouve sur le champ la liberté de tous les signes.

Et si la joie, dès lors qu'au soir le ciel devient un cerisier, nous est permise entière,

Il faut, dès lors, que tout se juxtapose avec le seul souci de l'évidence, il faut - dès lors - que la parole s'ouvre, il faut que rien n'accorde à nos désirs d'autres renoncements que ceux du sable et de la foule et qu'aux balances des tyrans soit confirmé le poids de notre faim.

Tombent les nuits, les jours sur les reflets de nos attentes ;

Nul accord ne naissant des solitudes que la fuite renseigne, engageons nos divergents visages à toutes les entrées des métaphores.

Ainsi vents, pluies et mouvements des peuples ; sources formées au creux des heures lorsque la mort ne compte plus au nombre des saisons,

Ainsi les messagers n'ôteront rien aux transparences d'où nos vies nous regardent n'accepter de la soif d'autre patience

Qu'un fruit à caresser.

RENÉ KOCHMANN.

PAUL GIANNEY

D'UNE PLANETE MORTE...

« *Dans le noir, dans le soir sera sa mémoire* ».

H. MICHAUX.

Le vent se coucha; et les nuits uniformément s'amoncelèrent. Il y eut toujours un matin mais il était méconnaissable.

On crut d'abord que cela serait provisoire, qu'il s'agissait d'une simple erreur de calcul. On chanta des rengaines pour ordonner le mouvement des astres. Mais rien. Jamais rien.

Un enfant, cependant, dit un matin qu'il avait vu, au croisement des signes et des vagues, une pâle lueur, comme un balancement de hanches. Nous comprîmes que l'ère de la démence était proche. Nous l'enfermâmes; puis nous fîmes un trou dans le sol pour qu'il puisse mourir calmement, le cœur luisant d'espoir, face au large... Ce fut ensuite le tour d'un vieillard qui prétendit avoir perçu, à l'horizon, le palpitement de mouettes autour d'une caravelle miraculeuse. Nous le jetâmes du haut d'un arbre. Il mourut en plein vol.

Mais le mal se répandait parmi nous. Il nous arrivait souvent, le matin, de nous lever les yeux encore gonflés de sommeil, et de croire le miracle proche. Mais rien. Toujours rien.

Le temps passa. La mort devenait imminente. Nous décidâmes alors de nous forger un nouvel espoir à notre taille. Nous avions mis des graines dans le sol. Des arbres pousseraient. Car il y avait toujours le matin.

Cela alla bien quelques temps. Mais l'aube devenait de plus en plus amère. A la fin d'une nuit d'hiver trop pesante, nous ne la vîmes pas au rendez-vous.

Nous essayâmes tout pour remédier à cela. Nous étendîmes du linge propre aux fenêtres. Nous clouâmes des rossignols sur nos portes. Les femmes lavèrent leurs enfants dans la rivière. Rien n'y fit.

Alors les sorciers se mirent en marche. Ils s'avancèrent depuis le plus lointain des âges, battant le sol de leurs pieds nus. Ils arrivèrent jusqu'à nous. Ils nous caressèrent la face : « Frères ne craignez point ». Ils parlaient bas, comme on met la main sur l'épaule. Dehors, exaspérée, la nuit hurlait aux visiteurs. Lentement ils firent allusion à une étoile et nous parlèrent de vagues lueurs, là-bas, vers l'Orient, signes avant-coureurs de l'aube. Ils agitèrent leurs grands bras osseux et chantèrent : « Mangez du blé qui a levé. L'espoir est une chose ronde ». Nous en rîmes. Nous n'aimions pas ces gens avec leurs doigts crochus de vieilles femmes. Ils sentaient le tabac et l'encens.

Ils parlèrent en vain. Nous étions d'une race nocturne et grelottante. Nous savions que c'était fini; qu'il n'y aurait jamais de matin; qu'une nuit, nous éclaterions sans souffrance, fendus par le silence et la nudité des étoiles.

LE MASQUE

« Mais le plus grand nombre pense qu'un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan, et qu'il voudrait égaler Dieu ».

LAUTRÉAMONT.

Plus qu'à moi-même, le danger était de renoncer à mon masque. Fragile, il m'avait cependant semblé une garantie suffisante contre toute forme d'aliénation du cœur ou de l'esprit : le pouvoir, où que je me trouve, de montrer face blanche. Par ruse, je demeurais en quelque sorte, et sous un certain angle (jamais le même) inexpugnable. L'usage du masque me permettait de façonner sans hâte et en toute sincérité une face parfaite d'où la moindre ressemblance animale serait bannie; un visage qui tiendrait du feu pour la hauteur, du marbre pour la pure immobilité faite signe; un carrefour - et là, nulle étendue n'était assez vaste pour

moi, nul désert assez nu apte à la consomption totale - où toutes les pensées viendraient se confronter avec leur double ou leur contraire pour se convaincre que rien n'est parmi nous irréductible.

Je pensais par éblouissements successifs. Je me voulais symbole, une méthode où le génie aurait sa part. Nul orgueil de caste à cela. Le génie est une question de courage. Il s'agit d'aller plus loin que son mal ; d'être implacable envers ses ténèbres ; de tenir scrupuleusement toutes les promesses de l'esprit. Rien que d'humainement réalisable.

J'avais appris à cultiver mon étrangeté légitime. N'était-ce pas mon droit ? Tout homme a un lieu secret de naissance. Pourquoi aurais-je renoncé au mien ?

J'avançais donc parmi les ruines avec ma face interne en construction. Mais je ne savais pas qu'un jour viendrait où je devrais choisir entre le définitif et le provisoire. J'avais perdu le sens de ces nuances. Depuis, je n'ai plus retrouvé la clé.

J'ai tenté le visage : J'ai soigneusement plié dans son coffre le masque de velours et l'ai porté au cimetière le moins proche. Puis je suis revenu parmi les hommes : Ils m'ont reconnu par transparence. Je construisais, à l'abri, mais bien plus précaire, de ma face, un masque identique à l'ancien. Il s'était seulement allégé dans la mort ; partant, avait acquis une présence plus hautaine, voisine du néant.

Il y a une formidable certitude et une immense fragilité à être nu ! Vous ne pouvez savoir, vous qui ignorez les ténèbres, à quel point il est émouvant de pouvoir enfin combattre à langage découvert. Mais le jeu était dangereux ; la réalité menacée et menaçante. J'ai dû renoncer. La liberté est au prix d'une certaine forme de mensonge. Maintenant je ne sais plus où est le masque, le visage ; mais qu'importe ? Si vous croyez que je me concerne, vous errez. J'ai eu tant de force à affronter mon destin, tant de douceur à l'accueillir, justement parce qu'il n'a rien de commun avec moi. L'instant, qui est plus décisif que l'éternité, nous sépare. En-deçà ou au-delà de mes limites, inusité, demeure un être incorruptible ; un mythe qui se crée et s'annihile à volonté : je suis ce Mythe.

PAUL GIANNEY.

ZAHARIA STANCU

LE RÊVE

FRAGMENT*

— Je suis rompu de fatigue. Je vais dans la chambre d'amis m'y reposer.

On me souhaita bonne nuit.

— Merci bien, pareillement, leur ai-je répondu.

●

La chambre d'amis, toute chaude, me plut : quatre lits de camp alignés et recouverts de chabraques. Pas trace d'oreillers. Pas trace de traversins. J'enlevai mon manteau de cuir que je n'avais pas quitté de la journée. Je l'accrochai au porte-manteau. J'y accrochai également le bonnet de fourrure roussâtre, jamais sec. Je posai mes brodequins à côté du Godin brûlant où palpitaient encore deux ou trois margotins de bois. Je m'empressai d'éteindre la lumière. Et je m'enveloppai dans une chabraque. Je n'eus le temps de penser à rien. Une somnolence s'empara vite de moi et, probablement sous l'impression ressentie en quittant l'hôtel, il me sembla que je n'avais plus de jambes, que le docteur Darvari me les avait coupées. Je pris peur. Je n'eus pas le courage de tendre la main et de les tâter pour m'assurer si effectivement je les avais perdues ou si tout n'était que faux semblant. L'épouvante dans l'âme je sombrai directement dans un rêve limpide...

C'était comme si... C'était comme si je me trouvais chez nous à Omida. Et il me sembla que j'étais mort. Je m'avisai que j'étais mort, et... j'entendis les

(*) Ces pages sont extraites du roman de l'écrivain roumain Zaharia Stancu : *Les racines sont amères* (inédit en français).

miens qui me pleuraient. J'entendis ma mère qui se lamentait : « Mon gars ! Mon gars ! » De toutes les pleureuses, celle de ma mère était la plus émouvante.

Non, c'est impossible - me suis-je dit - ma mère ne peut plus me pleurer. Il y a longtemps qu'elle est morte. Bien longtemps. Une morte ? Comment ferait-elle pour se lamenter ?

Les gémissements prirent fin. Les pleurs cessèrent.. Jusqu'aux soupirs qui cessèrent. Tous les yeux étaient secs. Et ils devinrent méchants. Les yeux de mes parents devinrent méchants. Leurs bouches aussi devinrent méchantes. Ils se mirent à se disputer.

— Toi, tu achèteras des planches pour le cercueil. Et moi j'achèterai les cierges.

— Moi ? Acheter des planches ? Non, mais ! de son vivant que m'a-t-il donné ce mort ? M'a-t-il fait le moindre bien, ce mort ?

Leur dispute dura longtemps et ce ne fut pas joli, joli. Excédé de les entendre se chamailler sans cesse, je me redressai, tout mort que j'étais, j'ouvris la bouche et leur dis :

— Mes chers amis, vous avez raison. Que vous ai-je donné de mon vivant ? Je ne vous ai rien donné. Je ne vous ai même pas dit une bonne parole.

Ils m'écoutèrent bouche bée. Sans nullement s'en étonner. En rêve, personne ne s'étonne de rien. Certains ne s'étonnent de rien même dans la vie. Un vague parent demanda :

— Dis donc, le mort, de quoi payer ton enterrement ? nous n'avons pas trouvé un liard dans tes poches. Nous avons eu beau les fouiller toutes. Et même les retourner. Nous n'y avons déniché que des paperasses gribouillées.

— Dépouillez-moi. Dépouillez-moi. Partagez-vous mes vêtements et enterrez-moi tout nu. J'étais nu en venant au monde, je veux en sortir tout aussi nu.

Une de mes sœurs dit:

— Ça ne se fait pas. On te laissera ta chemise et ton caleçon.

Je les remerciai tous. Je me recouchai et fermai les yeux. La bouche aussi je la fermai. C'est pour ne jamais plus l'ouvrir que je la fermai.

Ils me roulèrent dans une natte de paille. L'un d'eux, plus solide, me hissa sur son dos. Ils me menèrent sans plus tarder au cimetière. J'en connaissais le chemin. Eux aussi le connaissaient. Tout le monde connaît le chemin du cimetière.

Avant d'être jeté dans la fosse par mes parents, le pope Tomitza Bulbuc agita par trois fois son encen-

soir au-dessus de moi. Il dit même une petite prière. Toute petite.

— Murmurez donc encore une prière, mon père. Pour que les péchés de mon frère lui soient pardonnés. Par où il a vadrouillé, il a dû en faire toute une kyrielle.

— Ça suffit comme ça - répondit le prêtre Bulbuc, qui était maintenant tout-à-fait voûté. Et il ajouta : quand il était petit, ce vaurien me faisait des grimaces.

Je me rappelai mon enfance. Je me rappelai mes jeunes années. Les amours qui m'avaient enflammé et consumé je me les rappelai. Et toute la tourmente que j'avais vécue. Je me les rappelai tous et toutes. Et je m'attendris bêtement sur mon propre sort. Pour ne pas être un mort ému, je voulus tirer la langue au pope, histoire de le mettre en colère. Je n'arrivai pas à la bouger. J'étais pétrifié. Ma bouche aussi était pétrifiée. Je voyais tout ce qui se passait autour de moi, bien que les paupières glacées fussent tombées sur mes yeux. J'entendais tout ce qu'on parlait. J'entendais même ce qu'on chuchotait, mais... je ne pouvais bouger.

Ils jetèrent de la terre sur moi... A travers l'argile épaisse qui me recouvrait, je vis s'éloigner les miens. J'entendis se taire les cloches de la petite chapelle aux saints sans yeux. Pour la première fois depuis que j'avais pris conscience de moi, j'entendis le silence. Je m'en réjouis. Et je pensai : au printemps je vais entendre pousser l'herbe au-dessus de moi. Jamais encore je n'ai entendu pousser l'herbe. Il y a long jusqu'au printemps. En attendant, le silence sera mon lot. Un silence total. Total. Et je me réjouis encore. Il n'en faut pas beaucoup à un mort pour se réjouir. Parfois un vivant aussi se réjouit d'une vétille !

Mais le silence fut de courte durée. La terre s'ouvrit à ma droite, comme une porte. Une lumière blanche argentée m'envahit et m'enveloppa. Et à travers cette lumière, mon père s'avança vers moi. Il était toujours triste, tel que je l'avais vu la dernière fois. Ses mains étaient toujours blanches, seuls les ongles avaient un peu poussé. Sa barbe aussi avait poussé, comme s'il ne l'avait rasée de toute une semaine. Il me regarda. Il me regarda longuement et quand il en eût assez, il me demanda :

— Te voilà donc aussi ?

Je me tus. Il se signa trois fois. J'ouvris les yeux. Mes lèvres se prirent à frémir.

— Oui, père. Me voilà.

Il me regarda encore longuement. Longuement et profondément.

— Ils t'ont enterré pieds nus. Ils t'ont pris tes chaussures. Tes vêtements aussi ils te les ont pris.

— Qu'importe. Il ne fait pas froid ici. Et je ne crois pas qu'il y ait des ronces dans ces parages.

Je ne voyais pas de soleil, ni de lune. Des étoiles non plus je n'en voyais pas. Ni feux. Même pas de bougies allumées. Toutefois, la lumière blanche, argentée, nous éclairait.

— Le froid est resté au-dessus, sur la terre. Et les ronces y sont aussi restées.

Il fit signe de la tête qu'il en était ainsi et non pas autrement. Et il ajouta quelques mots, auxquels j'avais également pensé, mais sans les avoir encore prononcés.

— Et la faim, mon garçon. La faim aussi est restée sur la terre, au-dessus.

— Oui, la faim aussi est restée au-dessus, sur la terre.

— Tu es triste.

— Toi aussi tu es triste. Pourtant, je croyais bien savoir qu'il n'y avait pas de tristesse ici.

— Il y en a. Il y en a encore, mais... Lève-toi. Je vais te mener voir les nôtres.

Je me suis mis debout. J'étais léger comme une ombre. Comme une ombre. Il m'a pris par la main. Sa main était glacée. Mes mains aussi étaient glacées. Son corps était aussi de glace. Et mon corps, pareillement, était glacé.

La terre se fendit une fois encore devant nous.

Et nous avons cheminé l'un à côté de l'autre, en nous tenant par la main, enveloppés dans la lumière blanche, argentée. A travers la lumière blanche, argentée, nous avons cheminé ensemble. Je tournai la tête un instant. Et je vis tomber à un pas de nous des rideaux de ténèbres.

Et nous avons marché. Nous avons marché. Silencieux. Et nous sommes soudain arrivés dans une pièce vaste, large, comme le monde... Nous y avons retrouvé ma mère. Ses cheveux avaient la couleur de la paille d'orge. Ils étaient restés tels que je les lui connaissais. Et ses yeux étaient restés bleu-verts, tels que je les lui connaissais. Et ses mains blanches... blanches. Et les doigts, longs. Ma mère me regarda. Et je vis que ses mains n'étaient plus calleuses. Elle s'approcha lentement de moi. Elle m'étreignit. Elle baisa mes lèvres. Sa bouche était de glace. Ma bouche était de glace. Je n'entendais pas son souffle. Elle non plus n'entendait pas mon souffle. Je n'avais pas de soufle. Non. Aucun de nous n'en avait pas... N'en avais plus... Mais je pris des forces. Je sentis que je reprenais des forces. Elle me parla :

— Après t'avoir mis au monde, là-bas dans les champs, je t'ai nourri de mon lait. Je t'ai allaité pendant deux ans. Je t'ai donné alors vie de ma vie. Maintenant, mon fieu amer, je te donne mort de ma mort.

Je m'inclinai profondément devant elle. Je m'inclinai profondément, comme je ne l'avais jamais encore fait là-haut, au-dessus. Et je vis un poupard qui jouait tout nu, auprès d'elle. Il ne pleurait pas, ne riait pas. Il jouait. Il comptait ses doigts. C'était ça le jeu. Oui ça. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept.

— J'ai vécu sept jours.

— Le connais-tu ? me demanda mon père.

— Je ne le connais pas. Je ne l'ai jamais vu.

— Tu ne pouvais me voir. Je suis né et je suis arrivé ici avant ta venue au monde.

— Mais où donc étais-je avant d'être venu au monde ?

— Tu étais dans les brumes. Il y en a beaucoup qui ne viennent jamais au monde. Ils restent pour toujours dans les brumes.

— Et ils ne s'y ennuient pas ?

— Non, ils ne s'y ennuient pas. La lumière ils ne savent pas ce que c'est. Alors ils ne peuvent s'y ennuyer.

Ma mère dit :

— Les taupes détestent le soleil. Ne pouvant le chasser du ciel, elles se sont fait des prisons sous terre. Les taupes se sentent à leur aise dans les profondeurs, sous terre.

Mon frère Alexe me dit:

— Voici grand-père qui vient. Tu ne l'as pas encore vu ?.

— Non. Je ne l'ai pas vu.

Je jetai un regard vers la nue toute proche. Il se dégagea de sa blancheur argentée et s'avança vers nous. Il était exactement tel que je me l'étais imaginé. Et je me suis dit à part moi :

— Je lui aurais ressemblé en prenant de l'âge, s'il m'avait été donné de vieillir.

Vint aussi le grand-père de Cirloman, à longue barbe jaunâtre. Et la terrible grand-mère vint également. Et l'oncle Thomas. Tous nos parents qui étaient sous terre vinrent me voir. Les parents qui m'avaient connu et ceux qui avaient vécu avant moi. Bien avant que j'aie pris corps dans les brumes. Je dis à mon père :

— Ils sont si nombreux. Je voudrais bien voir leurs visages à tous. Mais je ne puis même pas distinguer le sommet de leurs têtes. Ils sont nombreux. Tellement ils sont nombreux.

— Viens avec moi.

Et il me prit encore par la main. Et je m'en allai de nouveau avec lui. Quelques pas seulement. Nous arrivâmes près d'un peuplier. Il me le montra. C'était le peuplier de notre aire. Le vieux peuplier.

— A ce que je m'en souviens, nous l'avons abattu à coups de hache - lui dis-je. Je me le rappelle bien. Nous l'avons abattu à coups de hache, alors que nous cherchions le trésor. Le trésor que nous cherchions et que nous n'avons pas trouvé.

Le trésor que l'homme cherche, il le trouve parfois, d'autres fois il ne le découvre pas.

— Le peuplier nous l'avons brûlé. Tout un hiver que nous avons fait du feu avec son tronc. Avec ses branches. Avec ses racines.

— Nous l'avons brûlé. Dans l'âtre que nous l'avons brûlé - me répondit mon père. Mais il faut que tu saches : un prolongement de ses racines s'est étendu sous le village jusqu'ici. Il y a germé. Il est sorti de terre. Et il a poussé ici. Vois comme il est beau. Regarde donc comme il est grand et blanc, le peuplier !

Il était blanc le peuplier. Blanc d'argent... Je me suis tu. J'ai collé l'oreille à son tronc. J'ai dressé l'oreille vers ses branches. Vers ses feuilles j'ai tendu l'ouïe. Et là-dessous, mon ouïe était bien plus fine qu'elle n'était au-dessus, tant que j'avais arpenté l'écorce terrestre.

— Tu espères entendre bruire ses feuilles ?

— Oui, père. C'est ce que j'attends. J'attends que le peuplier bruisse. J'attends que ses feuilles bruissent. Et ses branches aussi. Et j'attends de voir se balancer son faîte. Et qu'il bruisse. Qu'il bruisse.

Il me répondit. D'une voix triste il me répondit. Et, l'oreille, attristée, j'écoutai sa réponse.

— Mon fieu amer, sache que la feuille du peuplier ne bruit pas ici.

J'ai crié. J'ai crié à tue-tête.

— Pourquoi m'as-tu amené ici ? Pourquoi m'as-tu amené ici ?

La peur m'avait saisi. Elle s'était glissée en moi, la peur. Je sentais qu'elle s'enroulait comme un serpent autour de mon cœur de glace. Et seul le serpent de la peur était brûlant. Et cette chaleur me fit trembler et demander une fois de plus à mon père :

— Dis-moi, pourquoi m'as-tu amené ici, alors que tu savais que le peuplier ne fait pas bruire ses feuilles et n'agite pas ses branches ? Pourquoi m'as-tu amené ici, du moment que le peuplier ne balance pas sa cime élancée ?

Il me répondit d'une voix plus triste encore :

— Monte dans le peuplier. Et quand tu seras là-haut, regarde tout autour de toi, à perte de vue.

Je savais ! Je savais du temps, où je vivais là-haut, sur le toit du monde, que je devais me hisser dans le peuplier nu-pieds. Je dis à mon père :

— Un instant. Que je me déchausse.

— Tu as oublié que tu es nu-pieds .

J'avais oublié. J'ai grimpé, agilement. Comme un écureuil j'ai grimpé agilement jusqu'au faîte. Sans crainte que le fâîte fût si mince. Je n'ai pas eu peur de le voir se rompre sous mon poids. Je suis arrivé tout au bout. J'ai mis le sommet de ma tête près du sommet du peuplier. Et la pointe fine n'oscilla pas.

J'ai regardé de tous côtés. Et j'ai vu que l'horizon était rond. Et j'ai vu qu'il était blanc. Blanc d'argent était l'horizon. Et d'horizon en horizon, j'ai vu des êtres humains les uns à côté des autres. Il y en avait des blonds. Il y en avait des bruns. Et de très bruns aussi. Il y avait des roux également dans cette multitude. Il y en avait des petits. Il y en avait des grands. Mais tous, des ombres. Des ombres efflanquées. Et je me suis dit : lorsqu'ils vivaient là-bas, au-dessus, ils étaient efflanqués, ils étaient pâles, ils étaient cireux. Et voilà que maintenant, là-dessous, ils sont efflanqués. Ils sont pâles. Ils sont cireux. Je ne leur dis rien. Pas un mot ne leur ai-je dit. Et ils se turent aussi. Ils ne me firent même pas le moindre signe. Ils ne s'attristèrent pas plus qu'ils ne se réjouirent. Ils me regardèrent de tous leurs yeux. Et sur leurs yeux les paupières ne tombaient pas. Et leurs yeux étaient froids et limpides. Limpides... Et ils me contemplèrent longtemps de leurs yeux grands ouverts, limpides et froids. Je jetai un regard en bas et je vis contre le tronc du peuplier, à côté de mon père, grand-père qui était venu et s'y était assis. Et à côté de grand-père, était venue et s'y était assise ma mère. Et à ses pieds jouait dans la blancheur argentée, mon frère Alexe qui n'avait vécu que sept jours là-haut, au-dessus, d'où je venais d'arriver.

Grand-père ouvrit la bouche et parla. Et en parlant, il me montrait du doigt là où je me trouvais, au sommet du peuplier.

— C'est bien lui. Il est de notre sang. Reconnaissez-le.

Il n'en dit pas plus long. Et lorsqu'il se tut, on entendit un grand vacarme. Et le vacarme cessa. Et cette multitude infinie disparut.

Je descendis du peuplier, en m'y laissant glisser. Et une fois en bas, le peuplier disparut aussi. Grand-père disparut également. Et ma mère disparut aussi.

Je restai seul avec mon père. Il me prit par la main. Et de nouveau il me dit :

— Viens !

— Je viens !

Nous fîmes quelques pas et nous nous arrêtâmes. Il frappa la terre de son pied. Et la terre s'ouvrit. Et dans la fente, Ursus notre chien aux grands crocs et au long poil passa la tête. Il flaira mes pieds. Ensuite il me regarda droit dans les yeux et se mit à frétiller.

Nous descendîmes de nombreuses marches. Je ne sais plus combien. Je ne les ai pas comptées. Peut-être ne savais-je même plus compter. Peut-être. Sur le tard, nous arrivâmes. Ici, la lumière était verte. Comme l'herbe des prés au mois de Mai, verte. Et les nues étaient vertes. Et sous les nues vertes, couraient des chevaux bleus, aux queues ébouriffées, aux crinières ébouriffées. Les chevaux couraient. Ils couraient. Mais on ne les entendait pas trotter. Ils nous flairèrent, tournèrent leurs têtes. Ils nous virent. Et deux d'entre eux vinrent à nous. Ils vinrent tout près. A un pas de nous, ils s'arrêtèrent. Et, s'inclinant devant nous, ils plièrent les jarrets. Ils avaient des selles vides sur l'échine. Nous les enfourchâmes.

— Tiens-toi bien à la crinière - me dit mon père.

J'empoignai fermement la crinière. Je me couchai le long de la crinière. J'étreignis l'encolure du cheval de mes bras et soudain les chevaux s'élancèrent. Ils couraient ventre à terre. Ils couraient comme des fantômes. Et nous en fîmes, nous en fîmes du chemin. Et tout-à-coup l'horizon changea. Tout-à-coup l'horizon devint noir. Et le champ où nous chevauchions changea aussi. Le champ où nous courions devint noir. Et les chevaux s'arrêtèrent. Ils frappèrent le sol de leurs sabots non-ferrés. La terre s'ouvrit. Il en sortit quatre hommes. Et tous les quatre étaient nus. Ils étaient déchaussés. Ils étaient gras. Et chacun d'entre eux avait une grosse motte de terre dans la main. Et chacun portait la motte de terre à sa bouche. Et chacun y mordait profondément. Puis chacun mastiquait la terre entre ses fortes mâchoires. Ensuite, avec de pénibles efforts, chacun d'entre eux avalait la terre qu'il avait mâchée. Et ils mordaient encore dans leur motte. Et ils remâchaient de la terre plein la bouche. Et ils l'avalaient de nouveau.

Je les regardai. Mon père aussi les regarda. Et les chevaux aussi les regardèrent. Mon père se tourna vers moi :

— Les reconnais-tu ?

Et moi je les nommai tour à tour. Et tandis que je les nommais, je les montrais chacun du doigt :

— Boyard Gogu.
Boyard Noti.
Boyard State.
Boyard Pienaru.
— Tu ne les as pas oubliés.
— Comme tu le vois, je ne les ai pas oubliés. Mais je n'aperçois pas ici boyard Jim.
— Celui-là n'est pas encore venu parmi nous.

Les chevaux tournèrent et se mirent à courir. Ventre à terre, ils couraient. Ils couraient comme des fantômes.

— Où me mènes-tu, père ?

Il voulut me répondre. Il n'en eut pas le temps...

J'entendis grincer la porte. Une main tourna le commutateur. Comme une nappe d'eau jaunâtre, la lumière m'inonda. J'ouvris les yeux. Je rejetai le rêve. Je fis un mouvement et je vis le camarade Lico Oros. Il me demanda :

— Tu dormais ?
— Je dormais. Et je rêvais. Je regrette beaucoup que tu m'aies réveillé. J'aurais voulu connaître la fin de mon rêve.
— Ne t'en fais pas... Etait-ce un beau rêve ?
— Un beau rêve.
— Si tu avais continué à rêver jusqu'au bout, il aurait peut-être mal fini. Tandis que tu peux imaginer une fin à ton gré.
— Je manque d'imagination.
— Tu crois ça, me dit le camarade Oros.

Et il me conseilla de ne plus paresser.

— Nous avons beaucoup à faire aujourd'hui.

J'ai sauté de mon lit. Je me suis lavé. Devant une glace accrochée au mur, je me suis rasé. Et j'ai découvert pour la première fois que des poils blancs avaient poussé dans ma barbe. Ensuite je me suis habillé. Mon bonnet de fourrure roussâtre était sec. Les brodequins étaient secs. Et mon manteau de cuir également. Je me suis mis à enlever la boue qui le couvrait. La boue aussi avait séché. Elle s'effritait. Elle s'effritait en grains de poussière.

ZAHARIA STANCU.

Zaharia Stancu, né en 1902, a débuté dans la poésie en publiant plusieurs volumes de vers - poèmes d'amour surtout, ainsi que des poésies ressortissant de l'univers rural. L'auteur s'adonnait parallèlement à une vive activité de prosateur, laquelle cependant ne pouvait réussir à prendre le pas sur la poésie. Mais ce qui triompha aussi bien de la prose que des vers, ce fut le journalisme. Entre les deux guerres mondiales, Stancu fut le rédacteur le plus caractéris-

tique de son époque, par l'ampleur des thèmes qu'il abordait, par la violence de sa critique, par son intransigeance démocratique. La plupart de ses articles furent reproduits ultérieurement en deux volumes : « Le sel est doux » et « Nuques de taureaux » - les premiers d'un cycle qui se composera de 6-7 volumes.

Il fut consacré comme prosateur en 1948, à la parution du roman « Nu-pieds », un original mélange de narration épique, d'évocation de lyrisme de journalisme et de mémoires, dont le réalisme acerbe reconstitue l'univers rural du début du siècle, à l'époque des révoltes paysannes. Ce livre a joui d'un succès exceptionnel, non seulement en Roumanie, mais aussi à l'étranger.

Le roman suivant : « Les dogues », développe l'un des thèmes du premier livre. Un troisième, « Racines amères », est une chronique ingénieusement construite des années qui suivirent la première guerre mondiale, et nous mène jusqu'en 1948.

Zaharia Stancu a écrit aussi de nombreuses nouvelles, notamment « Les Fleurs de la Terre ».

VACLAV CERNY

LE BAROQUE EN EUROPE

Qu'elle soit littéraire, sociale ou politique, ou qu'elle soit celle des idées, l'évolution ne connaît guère de cloisons étanches, ni de divisions absolument nettes. Déterminer la chronologie d'une période historique, ne peut signifier alors que trouver le terme initial et la borne finale entre lesquels une température morale particulière, une façon de penser, de sentir et d'agir, une manière de poser et de résoudre les problèmes, un style de vie et d'art prédominent, exprimant toujours, bien entendu, ce que la période voudrait devenir plutôt que ce qu'elle arrive pleinement à être: les résidus des structures anciennes, les ébauches des finalités futures et nouvelles, tout en l'empêchant de réaliser son homogénéité absolue, ne serviront-ils pas d'ailleurs aussi à la pousser à vouloir se définir avec toujours plus de précisions, à se donner au moins une image idéale d'elle-même, alors que, dans ses réalisations concrètes et pratiques, elle en reste toujours à mi-chemin ? Pour ce qui est des critères de la périodisation et de la « qualité maîtresse » qui imprime à une période historique sa physionomie morale particulière et permet de la distinguer, nous persistons à penser que seuls sont valables les critères assez généraux pour pouvoir faire leurs preuves sur plusieurs plans de vie sociale à la fois, et que là-même, où par exemple la question littéraire d'une période nous intéresse surtout, le critérium peut ne pas être exclusivement artistique. Ailleurs nous avons dit et expliqué qu'à nos yeux et selon les pays, le baroque commence en Europe à telle date particulière et nationale où l'atmosphère des discussions et dissensions religieuses - car telle, c'est-à-dire *religieuse,* est la langue dont tout le monde se sert alors pour formuler les oppositions et les problèmes du temps, de quelque nature, spirituelle ou physique, politique, philosophique, artistique,

sociale ou individuelle, qu'ils soient - monte à un tel degré d'effusion que, avec l'assentiment des hommes ou sans lui, les désaccords commencent à s'expliciter par l'action directe et les procédés *brevi manu*. Il est un moment au déclin de l'époque précédente où, une minorité infime d'esprits exceptionnels mise à part, les caractères les plus vigoureux, ceux-ci même plus que les autres, en arrivent à n'être plus capables de ne pas se souiller par la participation au règne de l'horreur qui commence: « *il ne faut plus alors* - dira un guerrier baroque désabusé - *que crier au huguenot contre celui qu'on hait, et le voilà aussitôt saccagé* »; presque en un clin d'œil l'habitude vient, à l'homme européen, de mettre le pied sur la poitrine de l'adversaire égorgé: « *Bête venimeuse, tu ne jetteras plus ton venin* » telle aura été l'oraison funèbre de Coligny (*Pierre de Colins*). Pour les uns, le pape n'est plus le pape: il est l'Antéchrist dorénavant. L'Allemagne, mère de la réforme, n'est plus l'Allemagne désormais, pour les autres; elle est la Bestia Triumphans de l'Apocalypse. « *Caeterum quis non novit inter Germanos longe ante isthaec tempora fuisse summam innocentiam ?... O utinam pereant aut convertentur qui quicquid erat in Europa generosi una commisere. Vae, vae Germaniae et ejus vicinis !* » (*G. Postel*). Le moment où *cara de hereje*, gueule d'hérétique, devient l'injure la plus courante dans l'Espagne qui ne compte pourtant guère d'hérétiques; celui où il y faut être *un cristiano viejo* et prouver la pureté de sa race théologique par les bisaïeuls, pour dormir en sûreté, et où, pour les âmes simples et honnêtes, *católico* devient synonyme de bon, tout simplement: « *Oh, hi de puta, bellaco, y cómo es católico !* », n'est-ce pas la façon de Sancho de faire l'éloge du vin de Ciudad-Real ? Le moment où en Europe, l'homme n'ose plus être un esprit indépendant de peur que tout le monde ne lui passe sur le dos, et où il se résigne à n'être plus que l'instrument d'une idée, forgé pour la lutte: il commence alors à être infiniment plus facile d'agir sans plus raisonner que de raisonner avant d'agir et de différer l'action pour en méditer les conséquences possibles. Agir, ce n'est plus rien, ce sera toujours facile pour l'homme baroque - il lui sera toujours plus difficile de connaître son devoir que de le remplir et de le pratiquer. Il est une belle phrase en deux mots de Chmelnitski, phrase signal, au cours de ses négociations avec la royauté catholique: « *Chkoda hovoriti* ». « Ne perdons plus notre temps à parler », ou « Foin des paroles ». Les horizons, noirs de cosaques, se mettent en marche aussitôt, et les Champs Sauvages deviennent marais de sang. Les essais d'entente des bonnes volontés humaines n'ont plus sens aucun, il s'agit désormais de couper les têtes. Le critérium est magistral. Peu importe le pays, épions l'instant où un *Chkoda hovoriti* y retentit, comme c'est partout le cas en effet. Le baroque y commence alors, et il dure jusqu'à ce que les mots du grand hetman zaporogue cessent d'y être la règle de l'humaine existence.

EUROPE OCCIDENTALE :

Nulle part ce critérium ne se justifie mieux qu'en Europe occidentale. La vie et l'œuvre d'Ignace de Loyola, le Fondateur, l'avènement au trône apostolique du Napolitain Caraffa en 1555, la réouverture, au début de 1562, du concile de Trente par Pie IV - autant d'étapes continues vers un revirement radical non pas seulement de la politique papale, mais aussi bien de toute la situation physique et spirituelle de l'Occident. Ce concile, où, en 1551, les réformés refusent encore de venir, d'où le roi de France rappelle ses délégués, et qui désormais touche de près les intérêts de tout le monde et non plus seulement ceux de l'Allemagne et de son empereur, rappelons-en la signification primordiale, telle que les décisions de ses grandes dernières sessions la définissent, telle que la tradition et l'esprit du catholicisme régénéré de Loyola à Pie IV en décide: abandon, désormais, de toute idée de compromission, soustraction des questions de foi et de dogme à toute discussion ultérieure possible comme n'étant pas, définitivement, du ressort de la raison et de la connaissance progressive, clôture définitive, donc, de l'évolution dogmatique et séparation consommée des domaines religieux et scientifique. L'œuvre des années 1559-1570 ne fait que formuler et reformuler: la rédaction, donc de l'*Index librorum prohibitorum,* et la bulle *Cum ex apostolatus officio* en 1559; la rédaction de la *Professio fidei Tridentinae* et la fondation de la *Sacra congregatio cardinalium concilii Tridentini interpretum* en 1564; la rédaction du Catéchisme romain en 1566, et l'édition nouvelle du *Corpus juris canonici* ordonnée dès la même année; le Bréviaire en 1568; le Missel en 1570; et les grandes innovations parallèles du catholicisme reconsolidé et épuré pour la lutte, les séminaires, les collèges et les universités, les ordres anciens réformés, de nouveaux ordres fondés. Autant d'armes admirables, forgées exprès pour le combat et qui s'emploient incontinent. L'offensive du catholicisme redéfini et restauré, dirigée par les Jésuites, précède d'ailleurs la clôture même du Concile: et ce sont les progrès de la Réforme arrêtés net en Allemagne, en Autriche, en Suisse - Calvin s'en rendra compte juste avant de mourir - et c'est l'inquisition au travail en Italie, en Espagne, au Portugal. Le baroque des pays occidentaux s'ouvre par cette offensive et par la résistance que la Réforme, d'une part, l'inspiration renaissante de l'autre, vont y opposer, et - règle, cette fois-ci, de portée générale - il va durer non seulement le temps entier que les champions de la lutte mettront à s'affronter et à vouloir imposer chacun aux autres l'ordre de leur choix, mais aussi celui où, l'ayant imposé parfois, ils sauront, le plus souvent dans une immobilité béate, le tenir

à l'abri des « lumières » nouvelles de la pensée critique moderne ; lumières qui, dans la plupart des cas, seront celles de la philosophie et de la science du siècle « éclairé ».

C'est nettement vrai de l'Italie. N'est-ce pas par les transports religieux platonisants du Tasse et leurs fruits poétiques qu'avec une évidence éclatante le baroque commence en littérature italienne, et ces transports, qui bientôt seront des angoisses, lesquelles bientôt seront affres, ne sont-ils pas ce qu'ils sont par la répercussion, dans la nature déliquescente du poète, de l'esprit de terreur de Trente ? Et n'est-ce pas seulement au seuil de la troisième décade du XVIII[e] siècle - l'*Istoria civile* de Giannone étant de 1723 et les *Principii di una Scienza nuova* de Vico, de 1725 - que le baroque, ou bien s'exténuant dans sa postérité arcadienne, ou bien changeant de sens chez Metastasio, commence à céder le pas en Italie ? Depuis longtemps d'ailleurs, la chronologie du baroque italien n'a plus à être précisée : sans s'être jamais servi du terme « baroque » ou s'en servant dans un sens très différent de son acception actuelle, De Sanctis et Croce ont parfaitement éclairé la question de la durée du baroque italien. Après que le congrès de Bologne et la chute de Florence eurent enterré l'indépendance nationale, et la Savoie et Venise se faisant seules respecter, l'Italie baroque est cette Italie de la décadence politique, cette Italie française-papale-espagnole d'abord, espagnole-papale ensuite, l'Italie formaliste et fastueusement tassienne et mariniste de *Si non caste, tamen caute,* qui - se désistant de tous les grands problèmes de la destinée humaine, supposés résolus pour toujours - n'en continue pas moins à rester à la tête de l'Europe artistique.

C'est vrai de l'Espagne aussi, et du Portugal. La date de la clôture du Concile garde sa pleine valeur ici : elle est celle à laquelle les Jésuites d'Espagne, fondant des collèges déjà depuis les années quarante, ayant inauguré un enseignement pour les laïcs en 1546, mettent la main sur l'instruction nationale entière, et où leurs écoles qui regorgent d'étudiants, ne craignent plus aucune possibilité de concurrence ; celle, aussi, du premier *auto da fé,* celui de Valladolid (Mai 1559), et de l'écrasement des velléités modestes du protestantisme espagnol ; celle, enfin, du commencement des persécutions morisques (1560). Bref, elle est la date de l'épanouissement impérieux et sans plus de réserve aucune, de ce catholicisme espagnol très *sui generis,* compressif et intolérant, profondément ancré dans le terroir, puisque, sans son esprit de croisade, jamais la patrie espagnole ne se serait faite jadis contre les Arabes. C'est donc comme une nécessité de l'histoire nationale (à supposer qu'il dût y en avoir une) et comme un fruit organique et logique du sol natal reconquis progressivement sur l'incroyant usurpateur que ce catholicisme était né. Et c'est visiblement au moment précis où ayant achevé de faire l'unité et le salut du pays natal, ce catholicisme change et élargit son objectif, sinon son

caractère national et sa nature combative, et se met ardemment à vouloir faire l'unité et le salut de tout le genre humain, que le baroque s'ouvre en Espagne. De cet élargissement de visées nationales à l'échelle universelle et mondiale, les jésuites espagnols sont les grands théoriciens et promoteurs. Voilà, en passant, ce qui explique suffisamment qu'on penche souvent à tenir le baroque pour synonyme tantôt du jésuitisme (ou de l'esprit de Trente), tantôt de l'influence espagnole. Mais peut-être, au lieu de ces dates plutôt ecclésiastiques, voudra-t-on définir l'entrée du baroque espagnol par une grande date nationale politique : la date - c'est toujours la même - de l'avènement de Philippe II (1559) s'impose alors. Remarquons que la personnalité du grand roi ne fait que redire, mais avec une gesticulation emphatique, une rhétorique très en chair et un goût du saignant, les rêves de spiritualité religieuse nationaliste qui précèdent. Non sans y ajouter, bien entendu, quelques nuances expressives qu'on ne saisit bien qu'à partir du personnage : de Charles-Quint à Philippe, du père au fils, n'est-ce pas du cosmopolite à l'Espagnol qu'on passe ? Ce n'est plus à l'Europe que Philippe se sent uni, c'est à l'Espagne seule. S'il entend bien mettre la main sur celle-là et le reste, c'est de l'Espagne qu'il n'entend plus sortir ; une fin radicale est faite aux vagabondages, encore tout Renaissance, de Charles. Voici Madrid (la capitale dont on ne changera plus) centre de l'Espagne, l'Espagne centre de l'empire, l'empire centre de l'univers humain : voilà qui tranche singulièrement sur les conceptions dynastiques de l'époque précédente, puisque ce n'est pas à un pays, même natal, que Charles-Quint désirait donner l'empire du monde, c'est aux Habsbourg. Pour ce qui est du déclin baroque en Espagne, il correspond évidemment au déclin de ce rêve de puissance universelle, la dernière grande génération baroque étant celle de Calderon, mort en 1681 : les trente années ultimes du règne du dernier Habsbourg, qui sont les trente années ultimes du siècle, ne représentent même plus, à tous égards, qu'une décadence à tel point épuisée et incapable, que l'espoir possible d'un renouveau ne saurait plus coïncider qu'avec une négation résolue de ce qui précède, et c'est bien une négation à la fois du baroque et de l'*españolidad* même, que cet *afrancesamiento* aussi bien culturel que politique - il équivaut à un pseudo-classicisme dans les arts - dont on distingue les premiers signes sous le dernier Habsbourg et qui va avancer à pas de géant depuis l'avènement de la dynastie des Bourbon en 1700. En ce qui concerne le Portugal, bien que, de 1580 à 1640, il partage les destinées politiques de l'Espagne, il faut bien se garder d'y transporter la périodisation espagnole du baroque telle quelle. Il est vrai que dès 1537 on appelle l'inquisition dans le pays, et les jésuites venant à sa suite, le cardinal-roi ne tarde pas à leur livrer tout, c'est-à-dire le peu qui reste : le *Colégio do Espirito Santo* d'Evora est fondé en 1553, il devient université cinq

années plus tard. Il n'en reste pas moins vrai que c'est seulement en 1580 que meurt l'auteur des *Lusiades;* or, nonobstant des éléments baroques sensibles, jusqu'à sa mort il garde son sens d'apogée de la Renaissance lusitanienne, et son influence ne va même peser de tout son poids sur la poésie nationale qu'à partir de 1580, en partie par l'opposition contre la pression espagnole précisément. Le plus pratique reste encore de garder pour le Portugal la date occidentale commune de la clôture du Concile de Trente, dont le Portugal royal-cardinalice se dépêche d'ailleurs à toute vitesse de reconnaître et d'accepter indistinctement tous les canons, mais de reconnaître en même temps qu'aussi bien en-deça qu'au-delà de cette date il existe au Portugal une marge assez forte de phénomènes de mélange [1]. Il n'en sera pas autrement pour le *terminus ad quem,* le baroque portugais ayant ceci de particulier aussi qu'à la différence de l'Espagne la seconde moitié de son XVII[e] siècle manque de grands vols mystiques, et que, dans le drame, le pays ne vit que d'une tradition vicentienne appauvrie, d'abord, d'imitations étrangères, ensuite. On peut bien rencontrer des résidus baroques jusqu'à l'époque pombalienne, et le règne de Jean V ne brille pas par l'excès de lumières; la bourgeoisie industrielle et agricole a déjà relevé la tête pourtant, et c'est des années 1720 et 1723 que datent les deux événements nouveaux essentiels, sinon décisifs, la fondation de l'Académie d'Histoire et la publication du *Serao politico* du prétendu Felix da Castanheira Turacem.

On ne parlera peut-être pas tant de Trente dans le cas de la France, puisqu'on sait les difficultés que celle-ci avait su soulever pour différer, pour empêcher même l'acceptation officielle des décrets du Concile. On n'en gardera pas moins la date, puisque c'est celle, en France, du début des guerres de religion. Pas de doute possible, c'est au moment où François II abandonnant les affaires aux Guise, les calvinistes français comprennent qu'ils n'ont plus rien de bon à attendre, que le baroque s'ouvre en France. De cette ouverture, on peut, si l'on veut, mettre, et même multiplier les jalons: la conférence de Vendôme en Août 1559, les mesures prises des deux côtés, les avis demandés au roi d'Espagne par les uns, à Calvin et aux théologiens allemands par les autres, les troupes levées, les conseils de direction nommés, les volontés de lutte, chez François de Guise comme chez Condé, devenues intraitables; et bientôt, Mars 1560, Blois et Amboise, La Renaudie tué et Guise se vengeant de sa peur par le rappel de l'amnistie, le massacre des gentilshommes calvinistes et les ruptures multiples de la parole donnée. L'ouverture est

(1) Nous différons sur ce point des opinions de MM. *Saraiva* et *Lopes* qui ne font débuter le baroque au Portugal qu'en 1580 seulement à la disparition de la cour de Lisbonne et à l'*Index expurgatório,* paru en 1581. Voir leur discussion intéressante dans *António, José Saraiva-Oscar Lopes, História da literatura portuguesa,* Porto Editora, Empresa Literária Fluminense, s. d.

belle, et il suffira de rappeler, pour la parer de littérature, que c'est à la vue du charnier d'Amboise que d'Aubigné fait jurer vengeance à son fils. Ce petit trait de vie d'un poète qui sera le plus grand de la première génération baroque française, ne devrait-il pas suffire pour dater ? Le discours de l'Hôpital aux Etats de Blois est de la fin de la même année, mais Montpellier et Vassy viennent immédiatement mettre fin à la politique de paix que la royauté essaie à son conseil : que la voie de l'Hôpital ne soit plus possible, cela ne fait-il pas date aussi ? Omettant les dates voyantes, la Saint-Barthélemy par exemple, écoutons d'ailleurs bientôt après dans les appels à la « *frénétique France* » la voix d'un baroque désormais tout à fait authentique : « *Du sang est ta boisson, ta faim ne se repaist que de ta propre chair...* » (*Du Bartas, Prem. Semaine*, ch. II). A condition qu'on veuille se contenter d'une approximation - car il y aura des ruelles de précieuses et des querelles de jansénisme jusqu'à la fin du grand siècle, et même au-delà - la date terminale du baroque français n'est pas moins évidente : c'est celle de l'avènement de la génération classique, avec Molière, Racine et Boileau en tête, « très distincte et propre au règne de Louis XIV » (Sainte-Beuve), qui débute dans les lettres vers le temps du mariage du jeune roi. S'il faut nommer une année littéraire, celle de 1659 et des *Précieuses* est toute indiquée. A l'interpréter politiquement, elle est celle de la paix des Pyrénées et du règne personnel promis et bientôt déclaré. Date par conséquent, de tous les espoirs de nouveau permis, puisque date de la paix étrangère et de la paix intérieure, enfin rétablies et assurées : une réconciliation, et même avantageuse, avec l'Espagne ; un rétablissement de la monarchie chez les voisins d'outre-Manche, dont le monarque devient beau-frère et allié du roi de France. Chez soi, la mise au point du plein accomplissement du programme de Richelieu : « *...ruiner le parti huguenot et abaisser l'orgueil des grands, réduire tous les sujets en leur devoir et relever le nom de la France dans les nations étrangères au point où il devait être* » (l'*Adresse au Roi* du *Testament politique*). Il y a alors une détente partout en Europe, mais nulle part elle ne paraît, à bon droit, si remplie de promesses raisonnables de vie quiète et prospère, et ne provoque un enthousiasme plus satisfait qu'en France. Ce qui ne peut point aller sans une dépréciation soudaine, bien qu'avidement convoitée, des valeurs héroïques, ascétiques, convulsives de vie, trop longtemps imposées. Fini, le règne, social, politique, religieux, littéraire, des boute-feux querelleurs et grandiloquants ! Dans une France qui n'a pas posé ses armes depuis un quart de siècle, Condé - et il y était pour quelque chose ! - revient assagi et pénitent. Dans les séjours plutôt forcés qu'elle fera dorénavant dans ses terres de campagne, libre à la Grande Mademoiselle de continuer encore à se livrer à son imagination d'amazone, c'est, cependant, sous la forme non plus héroïque et guerrière-partisane,

mais pastorale qu'elle est réduite à le faire : romans, portraits, vers. Ridicules d'un jour à l'autre, les jansénistes d'Amour, les étourdies emphatiques du baroque précieux. Et les autres, les vrais jansénistes ? La température de l'heure nouvelle ne va-t-elle pas les exposer, à leur tour, au même danger de froideur de plus en plus ennuyée qui, de toutes parts, menace la valeur, baroque par excellence et cornélienne, de la volonté de grandeur vraie ou fausse ? Un formulaire très désagréable, établi par les jésuites en 1655. Arnauld condamné par la Faculté de théologie la même année. Les Petites Ecoles fermées en 1660. La grande dispersion des solitaires enfin, en 1661. Tout cela, il est vrai, n'est plutôt que persécution. Mais voici que vite le moment approche où dans une lettre de Janvier 1666, un jeune apostat « turlupinera ces Messieurs de la manière la plus sanglante et la plus amère » (le mot est du fils même de Racine). Quatre mois plus tard, une lettre nouvelle est écrite, sinon publiée, qui osant déjà être sarcastique et cinglante, est défense ouverte de la comédie et du droit aux divertissements. Or, ce que ces lettres disent avant tout à l'heure où elles sont écrites, c'est, avec l'irritation toute personnelle d'un ingrat, la lassitude bien plus générale où un peu partout l'on en arrive, de toutes les querelles religieuses et des sévérités pathétiques des querelleurs. Peu de gens mettent en question la dignité parfaite des Pères ; mais, bien qu'une nouvelle période de paix et de demi-prospérité leur soit promise encore, ils ont fait leur temps, et encourant les premières graves disgrâces des milieux officiels, ils voient, à la même époque, l'intérêt de la plus jeune génération les abandonner. Ne sont-ce pas là des choses qui établissent une date aussi ? Les preuves du déclin baroque, on peut d'ailleurs en trouver, et ce sera toujours la même date, jusque dans les listes nouvelles des pensions, accordées par Sa Majesté !

La date tirée de l'histoire du concile de Trente ne signifie rien en Angleterre, elle garde pourtant sa valeur dans les Pays-Bas. C'est qu'elle y est celle du comble de l'effervescence religieuse et nationale avant l'éclat prochain des guerres de religion : l'année 1566 est celle du compromis des Nobles, que le compromis des Marchands suit de près, suivi à son tour par la fièvre populaire des *briseurs d'images*. Que l'armée du duc d'Alba se dépêche, alors, de venir de Lombardie, que le Conseil des troubles se mette à vomir ses verdicts, que l'insurrection générale du peuple réponde à la furie espagnole, et voilà le synchronisme occidental de l'ouverture baroque établi pour les Pays-Bas. L'hymne de Wilhelmus van Nassouven n'a plus alors qu'à retentir pour la première fois, et « mettant la religion en rabelaiserie » (au dire de De Thou), Marnix de Sainte-Aldégonde n'a plus qu'à lancer d'Embden son célèbre pamphlet : et voilà cette coïncidence confirmée par la littérature. La coïncidence est approximativement vraie du *terminus ad quem* tout aussi bien, puisque tous les phénomènes

épars et discontinus du baroque de Hollande se trouvent être chose accomplie avant l'année 1672 qui est la première du stathouderat de Guillaume III.

Mais passons ou revenons en Angleterre: on n'y fait commencer le plus souvent et à bon droit le baroque proprement dit que vers la fin du règne de Jacques I[er], entre 1610 et 1620, en le faisant précéder d'une période d'incubation et de préparation. On le fait durer ensuite jusqu'en pleine monarchie restaurée, puisque c'est elle seulement qui apporte d'une part les fruits hautement mûris du puritanisme vaincu des décades précédentes (Milton, Bunyan), et les tragédies héroï-pathétiques du jeune Dryden d'autre part; et bien que la phase ultime du baroque anglais soit contaminée à la fois par un classicisme à la française, et un classicisme autochtone, très *sui generis,* admirateur de Shakespeare et dont Ben Johnson aurait trouvé la formule (2), il n'en reste pas moins vrai que ce ne serait vraiment que le compromis libéral, bourgeois, whig et anglican sans sectarisme de la monarchie d'Orange depuis 1688 qui sonnerait le glas définitif du baroque en Angleterre. Le point intéressant reste, cependant, le retard très marqué - d'une génération à peu près - de l'aube baroque anglaise sur le reste de l'Europe occidentale. Cela rapproche étrangement le cas anglais de la chronologie des débuts baroques de l'Europe centrale, et nous reviendrons sur ce point. Limitons-nous, pour l'instant, à mentionner quelques raisons de ce retard: la position insulaire et isolée de l'Angleterre d'abord, longtemps génératrice d'une chronologie à part, d'un rythme de vie spécial et propre au pays; le caractère réformé du pays ensuite, qui fait que les grandes dates catholiques occidentales n'agissent qu'en contrecoup et indirectement sur l'île. Pourquoi l'Angleterre prendrait-elle, part, d'ailleurs, à la danse macabre commune des nations catholiques, puisqu'il lui suffit de les faire danser ? Mais il ne faut surtout pas oublier l'influence, d'une efficacité incroyable, du caractère et du savoir-faire de la reine: absolument méprisante en religion, traitant les évêques de *knaves* et de drôles, mais tacticienne merveilleuse et hypocrite accomplie, elle sait imposer une paix religieuse et garder une neutralité qui lui permettent de mordre à gauche et à droite; cela lui sert à mieux saisir ce qu'elle adore uniquement, le pouvoir absolu. Elle proteste d'être gardienne fidèle de la liberté religieuse au moment de réprimer l'Irlande et de mettre à mort le Père Campion; la voudrait-elle devenir réellement, elle se rend parfaitement compte en même temps que l'évolution ne peut ne pas la mettre, automatiquement, à la tête de l'Europe protestante, de quoi, à son tour, elle saura tirer son profit à ses heures. Telle est la nature de ce « *compromis élisabéthain* », chose artificielle et imposée, fleurie de succès

(2) Voir sur ce classicisme de suppositions locales anglaises l'étude de *Louis I. Bredvold, The Rise of English Classicism.* Comparative Literature, vol. II (1950), 253 268.

splendides cependant, dont le moindre n'est pas cet humanisme renaissant prolongé, entravé à un baroque, populaire surtout, prêt à s'épanouir. Pour ce qui se passe dans ce peuple, ne soyons pas dupes: réprimé, refoulé, d'autant plus sombre, triste et grave, raisonneur et hautain, le puritanisme fait son chemin entre temps; attendant de pouvoir diriger la société politique, le puritain se terre, apprend l'économie et les finances, se donne une morale opiniâtre et silencieuse du succès et du profit. Que la reine meure, et d'un coup l'on se rend compte à quoi le pays avait employé les quarante ans du règne dont il entoure la fin de mépris: puritains, le peuple, le commerçant, l'industriel, la gentry des campagnes; aux mains des puritains, le Parlement. Qu'on veuille bien consentir à donner, comme de droit, le nom de baroque à ce progrès - anonyme, certes, et sans œuvres écrites - de l'évolution morale de l'homme anglais: et ne voilà-t-il pas, pour les débuts baroques, le synchronisme de l'Europe occidentale rétabli en Angleterre ? (3)

EUROPE CENTRALE.

Retardé surtout par l'œuvre d'un génie féminin retors, absolument raisonné et magistralement royal, le baroque anglais n'*éclate* donc qu'avec le baroque de l'Europe centrale, et nous aurons l'occasion de revenir encore aux raisons de ce phénomène. Soulignons, pour l'instant, le fait intéressant de la date initiale du baroque central-européen, postérieure d'une génération ou à peu près à la date occidentale, retard qui va tout aussi bien se répéter au passage de l'Europe centrale à l'Europe orientale. Phénomène natif de culture occidentale, le baroque mettra chaque fois une génération à se propager d'une zone d'Europe à la zone voisine, en allant vers l'Est: non pas loi sans doute, règle fréquente, pourtant, de l'histoire de la culture européenne. Rappelons d'abord - et ce sera déjà un commencement d'explication - qu'en passant le Rhin, on passe aux pays à prépondérance protestante ou du moins, un

(3) Et les *Etats-Unis* ? Chronologiquement, la naissance des lettres américaines répond au baroque. A leur début, leur essence devrait même être synonyme de l'idée baroque, et les premières décades littéraires d'Amérique pourraient, peut-être, nous fournir l'exemple de ce qu'est une littérature baroque alors qu'elle est réduite à sa substance pure, c'est-à-dire à une inspiration religieuse-morale militante. Le baroque d'Amérique coïncidant, donc, à ses débuts, avec l'époque initiale même des lettres sur le sol de la colonie, où faut-il l'arrêter ? Est-ce avec ce qu'on appelle *littérature coloniale* qu'il faut l'identifier ? Ou n'est-ce pas plutôt à la génération de Franklin qu'il faut cesser d'en parler ? Le *Journal* de *John Woolman*, expression par excellence du quakerisme vieille manière, reste encore, malgré la date tardive de sa parution (1774), une œuvre nettement baroque. C'est d'un esprit bourgeois libéral et déiste, d'un démocratisme très caractéristique du premier capitalisme éclairé et utilitariste, que son contemporain Franklin tient, au contraire. Le rigorisme solitaire de Franklin, qui le retranche du sort commun et le fait ne se reposer que sur ses forces personnelles et autonomes, n'est-il pas, pourtant, une trace manifeste de l'ancien puritain en lui, et ce résidu baroque que Max Weber avait déjà constaté, ne trahit-il pas en lui une personnalité de transition ?

protestantisme offensif ne cesse de progresser depuis des décades. La différence de confession ne laisse pas de jouer un rôle certain : aussi le retard va-t-il se répéter au passage de la zone suivante. Il est évident par conséquent que dans ces pays il ne faut pas attribuer à la conclusion du concile de Trente le rôle décisif qu'elle joue dans les pays catholiques et latins. Ne nous laissons pas induire en erreur, à ce sujet, par les dates très matinales des premières racines que les Jésuites prennent dans l'Empire : Ingolstadt en 1549, Vienne en 1551, Prague en 1556, Cologne, Munich, Trèves, Mayence, Augsbourg, Dillingen, Würzburg avant 1572. Allemagne catholique, méridionale ou rhénane, que tout cela, régions toujours plus à l'unisson du monde occidental et latin que le reste. Sans doute, ces dates témoignent-elles du caractère inévitable d'un conflit attendu et toujours plus menaçant, toujours différé en même temps ; aucune d'elles, pas même la dernière, ne donne pourtant le signal du choc. Alors qu'un baroque de guerre de religion sévit déjà en-deça du Rhin, c'est toujours encore à une suite ininterrompue de compromissions, d'accommodements, transactions, demi-solutions, mesures d'expectation, *Lavierungen,* bref, qu'on assiste dans l'Empire. Compromission, et même honteusement immorale, que cette paix d'Augsbourg en 1555, et sa formule *Cujus regio, ejus religio,* invention luthérienne, devant garantir la paix religieuse. Pétri de compromissions, tout le règne de l'empereur Maximilien. Le personnage même de ce Habsbourg, un luthérien peut-être qui n'ose pas s'avouer et qui cessera d'ailleurs peu à peu de l'être, n'est qu'une incarnation du provisoire, du renvoi et de l'ajournement. Il faut le voir aux instants où Vulcob, l'agent français à sa cour, et M. de Montmorin, l'envoyé extraordinaire de Charles IX - qui est le gendre de Maximilien ! -, essayent de lui inculquer la thèse ou l'explication officielle française de la Saint-Barthélemy : depuis le début, l'empereur n'en croit pas un mot ! L'idée que la Pologne, catholique pourtant, où la question d'une candidature habsbourgeoise au trône est posée, puisse s'imaginer que lui, Maximilien, ait eu quelque part à la perpétration du crime, la pensée, de l'autre côté et tout aussi bien, que les protestants de ses Etats puissent le croire, le font également trembler d'horreur. Il appelle sur la tête des Français la punition divine : *Ia, Bruder,* - écrit-il à l'électeur luthérien de Saxe au mois de Décembre 1572 - *es ist mier laid, das mein Tochter an dises Ort geraten ist, wiewol ich wais, das sie khain Schuld daran hatt; ich besorg, es werden romische Ratt und Anschlag gewest sain...* ». Rodolphe II succède à Maximilien, et c'est bien le même régime encore qui prétend se poursuivre, jusqu'à ce que les Etats protestants de Bohême extorquent à Rodolphe, en 1609, la fameuse *Lettre de Majesté,* garantie fallacieuse d'une liberté religieuse complète pour la Bohême, signe, en réalité, d'une situation intenable, absolument mûrie désormais. Que la formation d'une Ligue des

Etats catholiques réponde encore, en 1609, à la constitution d'une Union des Etats protestants d'Allemagne (1608), et ce n'est plus, de l'année 1609 jusqu'à la défenestration de Prague et à l'insurrection de la Bohême en 1618, qu'une course effrénée et chaotique au prétexte de la mêlée générale. C'est donc nettement vers 1610 qu'il faut faire débuter le baroque en Europe centrale. On a d'ailleurs toujours fait plus ou moins coïncider le XVII^e siècle en Allemagne avec le baroque allemand, les deux termes devenant à tel point synonyme que c'est là qu'il faut chercher l'origine de l'idée, - fréquente chez les érudits allemands surtout - d'appliquer partout le nom et le concept de baroque au volume entier du XVII^e siècle, même en France par exemple, le classicisme y compris. On arriverait à la même date d'ouverture en partant de la littérature, puisque c'est en 1600 que Jacob Böhme sent ce qu'il appelle le « *Durchbruch seines Geistes bis in die innerste Geburt der Gottheit* », que c'est de 1610 à 1612 qu'il travaille à sa *Morgenröte,* et qu'une série particulièrement riche d'écrits sort de sa plume de 1619 à 1623. Ajoutons que, en poésie, c'est ouvrir le baroque allemand par la génération d'Opitz et la première école de Silésie, et personne n'en niera sans doute le bien fondé, avec la remarque cependant que le point de départ est à peu près renaissant et que c'est en cours de route que l'évolution se grossit de plus en plus d'éléments baroques jusqu'à ce qu'une baroquisation complète de la poésie soit chose accomplie vers 1630. C'est bien encore vers 1610 - Komensky (Coménius) a dix-huit ans alors - que le baroque commence en lettres tchèques. Enfin la date conserve sa valeur en Hongrie tout aussi bien, où la victoire que les Etats protestants y remportent en 1606 après un conflit armé de deux ans - c'est le pendant de la *Majestas Rudolphina* de 1609 en Bohême - coïncidant avec la reprise vigoureuse, mais masquée de la Contre-réforme catholique qui refuse de se tenir pour battue, et avec la fin d'une guerre de quatorze ans contre les Turcs qui a fini par désespérer tous les esprits, ne sert en somme, tout comme en Bohême, qu'à précipiter les événements -. Pour ce qui est du déclin baroque, il ne faut guère en chercher les premiers signes en Allemagne avant l'année 1700 qui est celle des poésies de Canitz; c'est même en 1730 seulement que paraît le *Versuch einer kritischen Dichtkunst* de Gottsched, et c'est jusqu'en 1740 que s'étendront les grandes années du piétisme. Bref, il existe, en Allemagne, de 1700 à 1740 à peu près, une période de transition, pendant laquelle le baroque et un pseudo-classicisme à la française sinon s'équilibrent, au moins s'entremêlent en proportions instables, le baroque poétique passant par exemple aux grâces rococo. Une distinction s'impose d'ailleurs encore, celle de l'Allemagne du Nord ou protestante, plus perméable à l'esprit « éclairé », rationnel et critique, et de l'Allemagne catholique du Sud, où les effluves baroques ne se laissent pas disperser facilement. Car, à ne rappeler

que cela, là où la Contre-réforme s'était terminée par une victoire complète, le baroque, synonyme et synchrone d'abord des luttes religieuses, dure ensuite aussi longtemps que le vainqueur jésuite sait et peut imposer et faire persister sa prépondérance culturelle, sinon politique : de sorte qu'il faut absolument opter pour la date de 1740 en Autriche, en Bohême et en Hongrie (4). C'est celle de l'avènement de Marie-Thérèse, à partir duquel, au nom d'un « absolutisme éclairé », les influences de la nouvelle pensée occidentale - dont le cercle du prince Eugène de Savoie n'avait représenté qu'une première lueur - commencent à se faire valoir avec quelque efficacité, bien que cela ne se fasse pas encore en toute liberté. Tel est le cas, en effet : c'est en 1711 seulement que Rákóczy abattu et le Habsbourg vainqueur, le vrai *Regnum Marianum* s'ouvre en Hongrie ; et parallèlement, ce n'est qu'en 1729 qu'aux fêtes splendides de la canonisation de saint Jean Népomucène, le haut baroque culmine à Prague. Jusque dans l'art des jardins seigneuriaux de Prague cette périodisation se laisse reconnaître. Et même, le baroque de Bohême expire-t-il vraiment vers 1740 ? On saura en découvrir des traces patentes jusque chez les grands poètes nationaux du XIX^e siècle. Il est vrai, quoi qu'on en dise, qu'il ne s'agit plus alors de continuités ininterrompues, mais d'une faculté des poètes à s'émouvoir et à consonner au contact des essences spirituelles et morales baroques senties à travers la poésie, la sagesse et la piété populaire. D'une pareille survie baroque, la Pologne et la Hongrie pourraient nous fournir des exemples analogues (5).

Revenant à la date initiale du baroque central-européen, que nous avons identifiée avec celle de la crise bohème, ouvrons une parenthèse à présent, consacrée à l'Angleterre. Où en est donc l'Europe en 1618 ? Sa situation est déterminée par une prédominance très marquée de la diplomatie de Madrid. L'Espagne vient de conclure (en 1617) un traité d'alliance secrète avec les Habsbourg de Vienne, ce qui, dans la crise qui vient d'éclater à Prague et dans l'Empire, jouera un rôle décisif. Pas de force à l'Occident, capable de rétablir l'équilibre : une France handicapée par l'écroulement du « grand dessein », le mariage espagnol, la victoire des « espagnolisés » à la cour et l'ignorance fantastique de son ministre (de Luynes) qui pose la question fameuse si la

(4) Pour ce qui est du baroque en Hongrie, voir surtout le beau livre d'*Andreas Angyal, Barock in Ungarn*, Budapest, éd. Danubia, 1945.

(5) *Les Slovènes* partagent, sans doute la chronologie baroque de l'Autriche, *Les Croates* (nous pensons avant tout aux lettres florissantes à Raguse) suivent plutôt au contraire le rythme de l'Italie : depuis la Renaissance, l'influence italienne est prépondérante sur la côte dalmate et la littérature ragusaine n'est en effet qu'une extension, en slave et dans un esprit patriotique croate très net, des lettres italiennes. C'est à un tel point vrai que l'*Aminte*, traduite (par Zlataritch) sur un manuscrit, paraît en traduction croate avant qu'elle ne paraisse dans sa version originale italienne. On peut clore par l'œuvre de Gjordiitch (m. en 1737) l'histoire du baroque ragusain dont Ivan Goundoulitch, ce frère spirituel, mais moralement plus équilibré, du Tasse, a représenté l'apogée.

Bohême est au bord de la mer; une Angleterre neutralisée par le traité de 1604, avec, à sa tête, un roi tout aux espoirs d'un autre mariage espagnol, sans argent, sans armée, sans allié, mais qui - n'est-il pas le *Beatus Pacificus* ? - rêve d'être l'arbitre de l'Europe catholique aussi bien que de l'Europe protestante. Rien, sinon le traité d'Ulm et la débâcle du protestantisme allemand qu'il consacre, ne pouvait naître de cette situation: dont l'écroulement de la Bohême protestante insurgée et les malheurs de son « roi d'hiver » Frédéric le Palatin, mari de la fille du même Jacques d'Angleterre, sont les conséquences les plus proches. Or, il ne faut pas chercher ailleurs les origines du conflit amer qui s'ouvre entre la nation avec son Parlement d'un côté et la royauté stuart de l'autre, pour conduire tout droit à la révolution puritaine de 1640. Depuis les contemporains jusqu'à la science historique moderne, les avis sont unanimes là-dessus [6]: c'est bien le scandale et l'aveuglement opiniâtre de la politique du roi Jacques lors de la crise bohême qui commence, en 1618, à creuser le fossé toujours plus profond entre l'opinion publique anglaise et la dynastie (et jette ainsi, ajoutons-nous en nous référant à nos considérations précédentes, le premier jalon du baroque anglais). Qu'un roi-héritier de la dignité du premier souverain protestant d'Europe et du protecteur attitré du monde réformé, puisse refuser son aide à un peuple protestant acculé à la défense armée de sa vie religieuse et civique, qu'il puisse abandonner à l'ennemi par excellence et sa fille et son gendre, rois nouvellement élus de Bohême, qu'il compromette l'intérêt national le plus évident à se cramponner à une amitié espagnole des plus problématiques, qu'il ose, en 1618, immoler la vie de Raleigh, le glorieux survivant des grandeurs élisabéthaines, aux vains espoirs du mariage espagnol; qu'on en arrive ainsi, en 1622, à l'impasse d'une Angleterre sans Parlement et sans prestige, de la Bohême et du Palatinat perdus, des enfants du roi d'Angleterre honteusement chassés du continent, et de l'Union protestante en pleine crise, d'une collaboration avec la France et les Pays-Bas rendue impossible - voilà ce que la nation que le puritanisme achève d'imbiber, se refuse de comprendre et d'admettre. Jamais l'opinion publique anglaise ne s'est plus passionnée pour la politique étrangère, jamais elle n'a été plus unanime. Les semences de tous les conflits entre la couronne et la nation, de tous les troubles à venir sont en germe. Le baroque anglais s'ouvre. Et voilà, donc, les circonstances du synchronisme intéressant de ses débuts avec ceux de l'Europe centrale.

---

(6) Parmi les contemporains citons surtout le secrétaire de Cromwell, *John Rushworth* (*Historical Collection...*, London 1659). A l'époque moderne : *S.-R. Gardiner* (1879), *G.-M. Trevelyan* (1904), *James Mackinnon* (1908), *W. Notestein* (1921), *D.-H. Willson* (1940). Une analyse remarquable de la situation politique anglaise en fonction de la guerre de Bohême 1618-1620 se trouve dans l'ouvrage tchèque de *Josef Polisensky*, *Anglie a Bilá hora* (L'Anglerre et la Montagne Banche), Prague 1949.

Pour ce qui est de la Pologne, le baroque tend très nettement à y coïncider avec le XVII^e^ siècle, avec une large préface de phénomènes de transition cependant, et avec une postface analogue, également large. La préface répond assez bien au règne du roi Báthory (1576-1586), au dernier essai d'envergure de discipliner le pays et de relever le prestige et le pouvoir de la couronne: certains ouvrages de Kochanowski, les élégies de ses *Trènes* (1580) en particulier, et l'œuvre poétique de Sęp-Szarzynski en sont les monuments littéraires baroques les plus marquants. Voilà qui détache dans une certaine mesure la périodisation du baroque polonais du reste de l'Europe centrale et la rapproche du rythme occidental des grands pays catholiques: aussi est-ce dans le caractère religieux de la Pologne, dans sa consubstantialité spirituelle avec l'Ouest qu'il faut chercher la cause essentielle du fait. La postface du baroque polonais, c'est très nettement le début de la fange et de l'impuissance saxonne, l'époque de la couronne au plus offrant, le règne, donc, à peu près d'Auguste II (1697-1733), y inclus l'épisode royal de Stanislas Leszczynski, dans l'œuvre littéraire duquel des échos indubitables de la philosophie « éclairée » française se font déjà précisément sentir. Le bloc du baroque polonais est donc bien le XVII^e^ siècle, et les dates, qui sont de vrais tournants d'histoire, ne manquent pas pour le définir: l'avènement des Vasa en 1587, début, donc, d'une Pologne qui préparera la Prusse, fortifiera l'Autriche et ne suffira plus à contenir la Russie; l'imposition, en 1589, du principe de l'unanimité du vote à la Diète, ouverture tragique de la « liberté dorée » de la noblesse polonaise, promesse sûre de catastrophe nationale finale; en littérature, les *Sermons à la Diète* de 1597, du Père Skarga S.J. (qui, à lui tout seul, est une date monumentale), prophétie apocalyptique de tous les malheurs à venir; l'Union de Brest en 1595, signal de l'offensive, grandiosement conçue par les Jésuites et mal conduite, de reconquête du monde orthodoxe par le catholicisme, date importante entre toutes dans l'histoire du baroque et qui, en Pologne, est celle, en même temps, de la soudure de l'idée nationale polonaise avec un programme d'œuvre apostolique, missionnaire et ré-unificatrice, qui serait aussi une œuvre d'expansion orientale. Et comme date finale, celle de 1698, bien entendu, celle de la victoire de Potocki sur les Turcs à Podhaïtsi, date capitale et pour la Pologne et pour l'Europe entière, puisque la paix de Karlovtsi de l'année suivante a une signification essentielle: pour la première fois dans son histoire européenne, et pour toujours, la Turquie se résigne. Date qui marque, en même temps, la fin de l'épopée polonaise. Car nulle part ailleurs le caractère général commun du baroque européen, qui est celui de l'Epopée, n'est mieux mis en vue que par l'exemple polonais, et c'est bien, malgré ses aspects de marche à l'abîme inévitable, un siècle d'*épopée* que ce XVII^e^ siècle de la Pologne dont des guerres étrangères

et intestines ne cessent de ravager atrocement, *igni et ferro,* le tragique visage. Il l'est aussi en poésie, et les Polonais ont raison de considérer comme une pierre milliaire de leur évolution littéraire la traduction de la *Jérusalem Délivrée* du Tasse par Pierre Kochanowski en 1618: la meilleure traduction qui en ait jamais été faite en langue étrangère, modèle de toute la poésie héroïque et épique du baroque polonais, et que Krasinski, Slowacki et Mickiewicz admireront encore (7). Deux grandes idées d'un intérêt européen général dominent, par conséquent, ce siècle polonais, et si elles ne l'épuisent pas, elles en constituent du moins le baroque essentiel: la défense de l'Europe contre l'Orient islamique, mission que la Pologne partage avec les pays danubiens d'Autriche; et le programme uniate. De ces deux missions, la Pologne remplit la première. Handicapée par les impuissances de son pouvoir royal de plus en plus débilité et par le peu de sagesse de sa classe seigneuriale omnipotente, à laquelle la monarchie a le tort de trop exclusivement confier l'exécution du programme unitaire, elle échoue dans la seconde et s'attire un avenir d'infortunes inscrites déjà virtuellement dans les méthodes erronées qu'elle va appliquer à sa réalisation. Ce qui nous permet, nous invite même à passer au domaine du baroque oriental.

Europe orientale (8).

Dans l'Est slave de l'Europe, commençons par réserver une place à part au baroque de l'Ukraine et de la Russie Blanche, qu'il convient de mettre en coordination avec le baroque polonais. Il en emprunte et suit le rythme, tout comme ces pays restent toujours encore des parties inquiètes, il est vrai, et en ébullition perpétuelle, de la *Recz Pospolita* polonaise. Loin de nous de prétendre que le baroque ukrainien n'en soit, tout simplement, qu'une réplique imitative, bien que la culture polonaise ait évidemment toute liberté, alors, d'exercer sur tous les domaines de la pensée, de l'art et de la vie des marches orientales une influence décisive. Entre le baroque ukrainien et le baroque polonais, il y a une sorte de dialogue plutôt, et ce dialogue est une polémique: à partir de

(7) Voir là-dessus l'article intéressant du prof. *Roman Pollak* dans le *Kwartalnik Neofilòlogizny* (Warsovie, an. II. 1955) et les pages correspondantes de son *Polskie zycie literackie przed rozbiorami* (La vie littéraire polonaise avant les partages), Poznan, 1948.

(8) Sur le baroque slave en général, et celui des Russies en particulier, il faut consulter surtout la remarquable étude du prof. *Dmitry Cizevskij, Outline of Comparative Slavic Literatures,* Boston, 1952. Cf. aussi *Andreas Angyal, Das Problem des slavischen Barocks* (Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald, VI, 1957). Enfin notre article (en tchèque) *En marge de quelques problèmes d'études baroquistes, p.* 11. *La science soviétique et le baroque* (dans le *Caposis pro moderni filologii.* Prague, an. XL).

l'Union de Brest (1596) qui ouvre l'Ukraine et la Russie Blanche à une polonisation sociale, politique, religieuse et culturelle intempestive, le baroque petit-russien correspond, purement et simplement, à ce que l'Ukraine entreprend pour se défendre de la polonisation, du catholicisme et de l'uniatisme, et pour sauver sa religion ancestrale et sa nationalité avec elle. Une fois de plus, le religieux et le national (et le politique) se confondent ici. Autrement dit et en commençant par le politique, le baroque ukrainien, c'est le siècle de l'insurrection cosaque perpétuelle, car ce sont les cosaques, le bras armé de la nation, qui se chargent de la défense religieuse et nationale: avec plus de précision, c'est cette épopée sauvage *igni et ferro,* qui s'ouvrant par la révolte de Nalévaïko en 1599, culmine au milieu du siècle par l'œuvre de guerre et de diplomatie du grand hetman Bogdan Zénon Chmelnitski, change de signe après sa mort, et d'antipolonaise se faisant antimoscovite, bien qu'éprise d'indépendance toujours, ne se termine que par la fuite du hetman Mazepa-Kalédinski devant les armées de Pierre le Grand à Poltava en 1709 et le rasement de la Sitch zaporogue l'année suivante. Une source inépuisable de sujets épiques et romanesques, de Byron et de Gogol jusqu'à Sienkiewicz, un pendant haut en couleurs de sang des guerres occidentales de religion, une abomination de carnage chronique - *los Eslavones son feroces,* lisons-nous alors dans un style sentencieux et épigraphique qui sent son baroque, chez un historien latin (Saavedra Fajardo) à l'autre bout de l'Europe. Se faisant moins remarquer, mais aussi profond de signification, le baroque littéraire d'Ukraine, c'est, alors, la polémique mystique d'Ivan Vychenski contre la latinité; mais aussi la grammaire nationale de Smotrytski; c'est, cependant, en premier lieu, tout ce qui de près ou de loin se rattache, à partir de 1644 surtout, à l'œuvre de l'Académie de Kiev et de son grand animateur, le métropolite Pierre Mohyla (1597-1677), ancien étudiant de Paris, écrivain en polonais, qui fait de l'Académie un centre de l'enseignement latin, des méthodes et des sciences latines, le tout pour mieux défendre l'orthodoxie cependant, et faire échec à l'uniatisme. C'est des impulsions nées dans cette grande pépinière d'idées de l'*Academia Kievo-Mohylana* que vivront les décades ukrainiennes et *russes* postérieures.

Passant à présent à la Russie proprement dite, n'hésitons pas à accepter, comme le *terminus a quo* approximatif du baroque, une date point exclusive de l'histoire de Moscou seule, nous verrons tout de suite pourquoi. Elle pourrait être celle de l'entrée de Chmelnitski à Kiev au mois de Décembre 1648, alors que la ville, évacuée des Polonais, l'accueille *tanquam Moysen, servatorem, liberatorem populi de servitudine lechica et bono omine Bogdan* [9]. Que ce

(9) *Lechicus* = polinicus, *Bogdan* (le prénom du hetman cosaque) = Deodatus.

latin d'Académie Mohylaine ne nous induise pas en erreur: c'est l'Europe qui évacue Kiev, puisque c'est sans doute au milieu de cette jubilation nationale que le hetman conçoit l'idée, non plus seulement d'arracher à la Pologne une autonomie ukrainienne, mais de rompre complètement avec elle. Quelle chance, alors, pour le tsar ! Aussi le chemin est-il droit, qui de 1648 conduit à la réception (en 1654) par le tsar Alexis Mikhaïlovitch de l'acte de soumission des cosaques qui ne peuvent plus tenir sous les coups de la guerre polonaise reprise. On peut choisir n'importe quelle de ces deux dates, à moins qu'on ne veuille y joindre celle encore, suite naturelle de la dernière, de la paix d'Androukhovo en 1667, où la Pologne livre à la Russie toute la rive gauche du Dniéper avec Kiev et Smolensk, et celle de la Paix Eternelle en 1686, où la Pologne, pieds et poings liés, ouvre à la Russie toutes ses portes. L'année 1654, donc: le moment de l'équilibre définitivement rompu entre l'Europe centrale et l'Europe de l'Est. Soulignons d'abord la confirmation de la règle du retard, que nous avons mise en vue précédemment: allant vers l'Est, le baroque met chaque fois une génération à se propager d'une zone d'Europe à l'autre. Dès cette entrée considérons aussi ce que le baroque sera nécessairement en Russie: un aspect de la grande poussée russe vers l'Occident, un aspect de l'européisation ou forcée ou volontaire du pays de Moscou. Phénomène, donc, d'une immense « crise de croissance » russe. Malgré tout ce qu'il aura d'assimilé, il sera une exaltation nationale.

Ouvrant une parenthèse de plus, disons que la science soviétique a connu quelques hésitations devant le concept du baroque, qui ne sont pas sans rappeler les réticences, déjà anciennes, de la science française. C'est des années 1945-1948 à peu près, tout comme en France, donc, ou aux Etats-Unis, que date l'intérêt baroquiste en Russie. Il s'y est attaché aux arts plastiques d'abord, et même, quand le tour des lettres est venu, à celles d'Occident plutôt qu'aux lettres russes. Une discussion récente au Congrès slaviste à Moscou montre l'intérêt baroquiste désormais bien ancré en Russie (10). Qu'il faille considérer le baroque, avec son caractère volontariste, son besoin de l'effet, son désir du monumental décoratif, comme une expression de la reconsolidation des forces sociales féodales, comme un idéalisme antiréaliste brisant l'équilibre renaissant et classique, et réagissant contre l'inspiration progressiste de la jeune bourgeoisie, - cela ne fait aucun doute pour la science soviétique: elle n'en apprécie pas moins les traits positifs du baroque, sa nature héroïque, son courage des solutions grandioses et totales, l'énergie de

(10) On trouvera le compte rendu de cette discussion dans le Bulletin de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S. (*Izviéstia Akadémii Naouk SSSR*), section littéraire et linguistique, année 1958, vol. XVII (voir surtout les contributions de MM. *P.-N. Berkov, I.-N. Golénichtchev-Koutousov, J.-P. Iertomine*).

son assentiment à la vie. Ce qu'elle souligne en premier lieu, c'est l'unité du baroque avec le processus de la constitution définitive de l'Etat et de la nation en Russie, de même que de la modernisation de l'ancienne Moscovie, promue désormais au rôle de grande puissance européenne. Expression solennelle d'un sentiment nouveau de grandeur nationale, d'une puissance de création sûre d'elle-même, le baroque russe possèderait donc des aspects progressifs qui - disent les savants russes, se trompant d'ailleurs - manquent totalement au baroque occidental.

Il y aurait deux périodes très distinctes dans l'évolution du baroque russe. La première répondrait très nettement à la seconde moitié du XVII[e] siècle et serait en relation directe avec l'œuvre de l'Académie de Kiev, elle en serait même en grande partie une répercussion, puisque l'Ukraine devenant russe et les disciples de Kiev venant nombreux en Russie, Moscou suit bientôt l'exemple et embrasse les idées de la réforme kiévo-mohylaine. Les deux personnalités dominantes de ce premier baroque russe seraient alors le Blanc-russien et représentant typique du mouvement de Kiev, Siméon Polotski, initiateur, au monastère Spasski à Moscou, d'une académie slavonico-gréco-latine, ayant celle de Kiev pour modèle, et le patriarche Nicon, le réalisateur de la grande réforme moderniste de l'Eglise orthodoxe. Cette réforme est sans doute le fait spirituel dominant de l'époque, ce qui n'est pas sans rapprocher l'essence du baroque russe naissant de l'essence du baroque européen, et sans confirmer, une fois de plus, nos idées sur la nature du baroque : toujours, au baroque, une grande guerre nationale de religion sert de berceau. Car c'est bien à une guerre nationale de religion que la réforme niconienne donne lieu, puisqu'elle est à l'origine du *raskol,* de la grande scission de l'Eglise russe, une notable partie du peuple se cramponnant, sous l'influence du bas clergé conservateur et des moines, ennemis des latinistes et des étrangers, au *staroviérié,* à la vieille croyance, aux vieux textes et aux vieux rites, tout en éparpillant d'ailleurs sa résistance en une foison de sectes étranges et de mystiques profondes - les *popovtsi* (gardant les popes), les *bezpopovtsi* (se passant d'eux), les *bezbratchniki* (professant l'amour libre), les *niémoliantsi* (cessant de prier), les *skytes* (niant l'Etat et le pouvoir public), les *samojigatieli* (montant volontairement aux bûchers), les *skoptsi* (eunuques de par volonté), les judaïsants, les gnostiques, les errants, les muets, les flagellants, les tourneurs en rond, les sauteurs, Dieu sait qui encore. Jamais la réforme moderniste ne se serait accomplie sans l'autorité de l'Etat, ce qui a forcé les promoteurs de la nouvelle croyance à trop s'appuyer sur les pouvoirs publics, ce qui, à son tour, a permis à l'Etat de mettre sur l'Eglise une main pesante et de s'en faire, pour toujours, un instrument politique : la déposition de Nicon en 1658, à la suite de son conflit avec le tsar, est contemporaine à peu près

de l'acceptation définitive de son programme réformiste. Ce qui, nous ramenant au politique, nous permet une fois de plus de souligner la parenté du baroque russe et du baroque européen commun : partout, sur le baroque en tant que guerre de religion, se greffe une tentative de l'absolutisme monarchique mûrissant de s'ériger en arbitre des consciences en invoquant la justification qui est celle, précisément, et de toute religion, et de toute guerre de religion : le « droit divin ». L'aspect séculier, bien entendu, ne manque pas non plus au baroque de Russie : ici encore, il est cette lutte que la monarchie absolue de droit divin, tout près déjà de son triomphe final, mène contre les forces sociales de sécession, d'éparpillement, de décentralisation et d'autonomie : les *boïars*, les villes, les kozaks, le rêve libertaire et égalitaire de l'anarchie raskolnique, Stenka Razine, tels sont les noms de ces Frondes russes. Ce qui nous convie à citer un nom encore, celui du grand promoteur de ces réformes et vainqueur de ces luttes, de l'annexeur de l'Ukraine et de la Russie Blanche, Alexis Mikhaïlovitch, le deuxième Romanov ; et puisque nous parlons littérature baroque le mieux est de se le représenter, alors qu'entouré de sa famille et accompagné du ministre « européen », le prince Golitsyne, il assiste aux représentations des « comédies » bibliques sur Esther, Judith, Joseph, Adam et Eve, que Johann Gottfried Gregori, le pasteur luthérien de la « sloboda allemande » de Moscou, avait dès 1672 composées, en attendant que le pédagogue de la famille impériale, le déjà cité Siméon Polotski en fasse une première traduction en langue nationale. Ajoutons pour finir que ce premier baroque russe a été défini dans les beaux-arts avant de l'être en littérature : il serait celui de ces façades à l'ordonnance et à l'ornementation italiennes, venant s'appliquer, à la fin du XVII[e] siècle, à l'architecture typique traditionnelle des églises russes. La tour Soukharévskaïa, le palais Golitsyne, l'église Nikolaïevski, le monastère des Saintes Vierges à Moscou, les églises de Fili et de Troïski-Lykhov en seraient les œuvres les plus représentatives. C'est là le *baroque Narychkine*, du nom du boïar, frère de la tsarine Nathalie, deuxième femme d'Alexis Mikhaïlovitch et mère de Pierre le Grand, à qui les domaines de Fili et de Lykhov appartenaient. Des doutes ont été émis, cependant, sur la nature baroque de cette architecture (11).

(11) Les doutes sont ceux de *V.-N. Lazarev* et de *M.-A. Iline*, auteurs de l'article *Barokko* dans la Grande Encyclopédie Soviétique (il en existe une traduction allemande : *Der Barock*, Berlin, éd. Deutsche Bauakademie, 1954), MM. Lazarev et Iline mettent l'accent sur l'union organique de l'architecture Narychkine avec la grande tradition de l'art russe autochtone. Ce qui est, peut-être, poser assez mal la question, puisque personne n'a jamais mis en doute cette union ; ce n'est qu'à propos de l'élément nouveau, italien *seul*, que la question du baroque a été soulevée. Or, la nature baroque de cet apport étranger n'est plus, et surtout depuis les travaux de *M.-I. Rïianine* (1947), *M.-V. Alpatov* (1955), *A.-G. Tchinïakov* (1955), sujette à caution. On trouvera en français une discussion succincte de cette question chez *V.-L. Tapie*, *Baroque et Classicisme*, 1957, 291-299.

Personne parmi les baroquisants russes ne met, au contraire, en doute le caractère baroque de l'étape suivante, celle du règne de Pierre le Grand et des décades consécutives jusqu'à l'année 1770 approximativement. Dans la Russie de Pierre Alexéïevitch comme ailleurs, ce que le haut baroque signifie socialement et politiquement, c'est l'achèvement de la constitution d'une monarchie absolue de droit divin (par l'asservissement définitf de l'aristocratie à laquelle le service de l'Etat est imposé par Pierre) et l'assoupissement progressif de la question religieuse (par la suppression du patriarcat en 1721, remplacé par un saint-synode qui n'est qu'un instrument pur et simple de l'autocratie politique). Passant aux arts, le baroque de Pierre serait représenté en premier lieu par l'ensemble monumental de Pétersbourg (avec le palais de l'Amirauté et le palais d'Hiver, la forteresse Pierre et Paul, la cathédrale du monastère Smolnyï), les palais de Tsarskoïé Sélo (aujourd'hui Pouchkino), etc. Ajoutons tout de suite qu'à notre avis, les grandes personnalités créatrices de ce baroque, l'Italien Rastrelli, combinant les traditions berninesques et borrominiennes avec l'influence du classicisme français, et le Français Leblond, en qui la part classique est plus sensible encore, font figures, par excellence, de personnalités de transition. Ce qui reste vrai de leurs disciples russes, au nombre desquels Tchévakinski n'est pas un nom à passer sous silence. Le phénomène n'est que trop compréhensible: le procès de l'assimilation de l'Europe par la Russie se déroulant à une vitesse précipitée, la Russie voulant tout s'approprier et le faisant à l'heure tardive du baroque déjà périmé à l'Occident, le baroque de Pierre ne peut que comporter une forte dose d'éléments pseudo-classiques. De la Russie de Pierre, il y aura lieu de répéter ce qui a été dit de la monarchie louis-quatorzième: une époque classique au tempérament baroque. Cela reste vrai de la littérature, où il faut tenir la personnalité aux talents multiples de Lomonosov (mort en 1765) et celle du poète Tredïakovski (mort en 1769), pour l'expression par excellence du baroque pétrien, de sorte qu'à notre avis c'est entre Tredïakovski et Soumarokov que pourrait être menée une ligne de séparation approximative entre le baroque et le pseudo-classicisme (éventuellement le pré-romantisme). L'impression qui se dégage de ce baroque, est celle d'un immense chantier de construction, d'une offensive laborieuse, d'une puissante fierté nationale, point silencieuse, qui s'éveille. On sent cela jusque dans les justifications théologiques des réformes de Pierre, du luthérisant Prokopovitch et du catholicisant Iavorski; dans le livre venant très à propos, bien que du fond d'un exil sibérien, de Krijanitch, apôtre de l'unité slave et de la protection que la Russie - une Russie occidentalisée d'ailleurs et renonçant à l'autocratie - accorderait aux petites nations de sa race; et jusque même dans le prétentieux et naïf « M. Voltaire et moi » de Soumarokov. Toujours donc: une volonté classique,

un tempérament baroque. Un climat, haut de ton, d'ode panégyrique. Aussi est-ce bien l'ode qui est le genre préféré de cette poésie.

Partis des pays occidentaux où le baroque naissant est l'expression pathétique du premier déchirement (qui faillit être mortel) de la conscience morale de notre civilisation, nous voici arrivés aux heures ultimes de ce baroque à l'Est, contemporaines et synonymes de la poussée magnifique d'une conscience nationale nouvelle, héroïquement mûrie. Nous n'essayerons pas de tirer des conclusions générales de ce qui précède. Ce ne sera donc pas pour obéir aux suggestions du baroque qui avait toujours naïvement professé la conception de l' *historia-magistra vitæ,* ce sera simplement pour clore notre excursion de contingences historiques par le rappel d'une nouvelle contingence, si nous disons que le baroque russe pétrien signifie l'écroulement de l'ouvrage qui avait été le couronnement du baroque occidental et qui avait marqué le point culminant du baroque d'Europe centrale. Car Pierre, c'est en Europe, la fin de l'ordre instauré en Westphalie en 1648: c'est la Suède écartée de la Baltique; c'est la Pologne réduite à l'impuissance; c'est la Turquie refoulée dans son gâchis féodal; c'est l'Allemagne traitée en sujette; par conséquent aussi la France affaiblie dans toutes ses alliances de l'Est. Mais c'est, enfin et surtout, l'abandon par la Russie de son ancienne destinée purement continentale et l'imposition au peuple russe d'une destinée nouvelle, la destinée *thalassocratique.* Le baroque espagnol avait embrassé cette destinée dès l'aube du baroque occidental. Au sommet du baroque anglais, Cromwell la conçoit avec une clarté de vues accrue que l'esprit mercantile du puritanisme anglais arme et affine. Au déclin oriental du baroque, voici le tour de la Russie enfin. C'est comme si une fois de plus et sous tous les soleils, la passion baroque du mouvant, du fluide, de la métamorphose, de l'évanescent, cherchait à se satisfaire ! Et ce n'est pas tant à la poussée vers Constantinople que nous pensons, mais bien plutôt à cette capitale nouvelle, une capitale européenne, qu'au fond de la Baltique et sur une montagne d'os de ses serfs, Pierre bâtit pour faire face à l'Europe. Ne tourne-t-il pas là le dos aux vieilles steppes natales, à toutes les habitudes séculaires de son peuple, à tout l'ancien destin ? Aussi - et Marx le reconnaîtra fort bien - n'est-ce pas au *bout* d'une évolution *nationale* que Pétersbourg se trouve, mais au *début* d'une visée cosmopolite et *mondiale.* Il y aura des cours en Europe - à voir si celle de France n'en est pas une - qui n'en continueront par moins à ne donner que du « grand duc de Moscovie » à Pierre. Louis XIV s'imaginera même pouvoir le diriger en le poussant à une diversion armée, très utile à la France, contre l'Autriche. Pierre, évidemment n'en fera rien.

VACLAV CERNY.

ANNE BLANCHARD

LE SILENCE DE PAUL VALÉRY

Que Paul Valéry fût illustre et consacré, qui songerait à le nier ? Sa gloire néanmoins, qui n'a cessé de l'étonner lui-même, eut toujours quelque chose de paradoxal. Aujourd'hui plus encore que de son vivant, Valéry semble grand sur parole, et peu se risquent à scruter l'obscurité réputée de son œuvre. Cette beauté formelle, ce contenu de pensée qui ont fait son renom n'ont pu être épargnés par le mouvement de négation iconoclaste qui a suivi les deux guerres. En 1947, dans les temps Modernes, Nathalie Sarraute ne faisait-elle pas de Valéry un pasticheur, un charlatan, s'en prenant particulièrement à ces vingt années et plus d' « existence potentielle » qui ont précédé la Jeune Parque, à « ce long silence méprisant au cours duquel, négligeant tout objet précis auquel appliquer ses efforts, il se consacre à des recherches d'autant plus impressionnantes qu'elles sont plus difficiles à connaître et à définir » ? Où en sommes-nous actuellement, et l'auteur de ces lignes sévères maintiendrait-il son jugement ?

Epargnons-nous le ridicule de défendre Paul Valéry. La nouvelle preuve de sa gloire, s'il en était besoin, n'est-elle pas la mise en chantier, par le très officiel C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique) de la publication par phototypie des *Cahiers de Paul Valéry* ? Commencé en 1957, l'ouvrage doit comporter 32 volumes, dont 20 ont déjà paru. Que demander de plus ? - Certes. - Mais, nouveau paradoxe, ou sans doute le même, durant ces trois années, qui a parlé, sinon incidemment, de cette publication monumentale ? Qui a signalé cet événement, capital en ce qui concerne la connaissance de Valéry, mais aussi événement humain de portée inestimable ? On a préféré protester contre le prix de l'ouvrage, ou contre la reproduction manuscrite... Il importe peu que les mille souscripteurs requis par le C.N.R.S. pour engager l'entreprise n'aient pas été trouvés sans peine, bien

que ce soit tout de même un signe. Réjouissons-nous du moins que parmi eux figurent un grand nombre de bibliothèques publiques, ce qui met le texte à la disposition de tous. Evénement humain, disions-nous: ces Cahiers ne sont point un Journal au sens ordinaire du mot, mais l'exemple, unique dans l'histoire, d'un penseur dont il est possible de suivre, cinquante années durant, l'effort ininterrompu pour se penser pensant. Désormais Valéry et son œuvre s'offrent à nous comme surplombant un monde, ce monde intérieur qu'il a lui-même tenté de deviner en Léonard de Vinci. Le secret de l'homme est là, et la signification de ses silences. Epreuve probatoire s'il en fut jamais; et que, d'après les dernières lignes qu'il a écrites mourant, il semble avoir désirée. Offre intrépide de soi au jugement de tous.

Ces improvisations singulières, on en dirait volontiers, comme Gœthe du Clavecin Bien Tempéré de Bach: « Entretiens de Dieu avec lui-même avant la création ». Ces Cahiers sont la pensée pure, comme le Clavecin musique pure :

N'écrire que ce que parle l'homme intérieur - sicut ante deum - quia ille est (Cahier I, p. 727).

Un esprit seul avec lui-même, éternellement étonné d'être soi, essayant de comprendre ce que cela veut dire, jusqu'à l'extrême effort de l'analyse méthodique ou de l'éblouissement dans l'instant, avec les risques aussi des recherches extrêmes. Il n'avait pas vingt ans quand la seule question le saisit: je ne sors pas de moi - mais... qui suis-je ? Où suis-je ? et à quelle puissance ? *Moi, aussi inexistant, si vous voulez, et aussi nécessaire que l'est, par exemple, le centre de gravité d'une bague.* (Lettres à Quelques-Uns, p. 109). Moi dans le rêve et dans la veille, moi sous la phrase, dans le regard, dans le temps, dans la mort même, qui sans l'idée que je m'en fais ne serait absolument rien. *L'homme ne voit, n'entend, ne touche que soi. La physique n'est qu'anthropomorphe.* (Cahiers IV, p. 460). A tout moment, dans les Cahiers, c'est le même saisissement :

- *La lecture - Qu'est-ce qui nous meut le long des lignes ?* (I, 642).
- *Dans toute phrase, il y a celui qui la SUPPORTE, invisible et présent.* (II, 116).
- *Les pensées parlent, mais qui parle ? et à qui ?* (II, 422).
- *Question populaire: où diable va-t-il chercher ce qu'il dit ?* (III, 352).
- *Qu'est le moi dans son silence ? Et que se passe-t-il quand je ne pense à rien ?* (IV, 313).
- *Moi ? Qui moi ? Qui coupable ? Où commence-t-il ?* (IV, 877).

La surprise de Valéry fut de constater que nul autre ne semblât frappé du même vertige :

- Dire, crier que l'homme n'est pas encore habitué à lui-même ! (Même d'avance !) - à ses fonctions, à ses pouvoirs, à ses surprises; que la faculté d'étonnement subsiste. (I, 605).

Et il déplore le manque de dialogue, même avec ses amis que de telles questions laissent froids.

- Ne trouve plus à qui parler, étant trop loin... (I. 704).
- Pourquoi je suis un monstre ? Mais, mon cher, parce que je réfléchis... (II, 352).

On comprend mieux, à parcourir ces notes solitaires, comment Valéry en est venu à dénoncer le *péché* qu'il voit en Pascal. Lui seul a porté à une telle intensité le grave souci pascalien, qui est le devoir de *SE* penser, au mépris des divertissements. Mais Pascal écrit pour convaincre, et si pure est l'*Ethique de l'esprit* pour Valéry qu'elle explique sa sévérité. Ainsi se découvre essentiel en lui le mépris de la littérature, du métier d'homme de lettres, non moins que du prosélytisme, et se révèle la vraie raison de ses silences :

- Je ne danserai pas devant ton arche, autrui, autre que moi, je ne te ferai pas croire des merveilles, je ne simulerai pas plus de force ni de profondeur ni de grâce pour toi - Je ne ferai pas celui qui sait, ni celui qui devine, commande, ni qui crée - non, non, ô littérature; je ne m'abaisserai pas devant toi à chercher de ne pas faire de fautes; je ne m'élèverai pas par des ratures ni ne me renchérirai par des substitutions de mots - que m'importe cette comédie. C'est moi-même qu'il me faut séduire, apprivoiser, capter, éprendre - C'est ce MOI jamais enlacé et qui rien n'a de personnel d'une personne, ni visage, ni langage certain, ni mœurs connues - mais pour qui je suis UN toujours et que rien ne trompe - Là est mon difficile - ce qui me rend furieusement léger, terriblement, divinement indifférent et d'une passion inachevable - Cet exigeant être ne se paye que du plus réel. Il est prose - étant lui et seul, étant la signification dernière - le vers étant intermédiaire - et à son point tout le sublime, le beau n'est que voile, chemin, lourdeur, rideaux lourds et beaux qui désignent la place et la masquent - Il est le présent dont tout ce beau n'est que la promesse, la forme future.
- Et je ne puis plus écrire des vers ni former des histoires fausses - à cause de cela - c'est que je ne puis m'arrêter à la surface merveilleuse... (IV, 354).
- Ce qui a de l'intérêt, dit-il ailleurs, *ce n'est ni la vie, ni le réel, ni telle chose, c'est ce qui donne de l'intérêt à ces choses, variablement, qui, lui, a de l'intérêt.* (III, 45).

Sans prétendre rendre compte des Cahiers déjà parus - entreprise démesurée - nous voudrions donner au moins

une petite idée de ce que couvrait le silence de Valéry pendant ses années d'apparent retrait et renoncement, nous bornant à parcourir les premiers tomes, et principalement le Cahier n° 1, le plus jeune et le plus rapide puisqu'il contient six années (1894-1900). Là commence l'aventure, en ce temps où le jeune licencié en droit, qui vient de « monter » à Paris, sans fortune et sans situation, ne sait encore comment assurer son avenir.

- J'étais en ce temps inutilisé dans cette grande ville, dans une chambre extrêmement petite, avec un tableau noir, des papiers, une lampe, des vêtements de toute part, un petit réchaud. Il n'est pas de sujet que je n'aie agité dans ce petit endroit - il n'est pas de rôle que je n'y aie joué - de choses que je ne m'y sois figuré savoir. Tout s'est passé là. Ensuite, quand j'ai avancé, et accompli, quand il fallait résoudre, je me retrouvais dans ma chambre si étroite, et dans toute situation serrée je pouvais imaginer la liberté, l'ennui même de cette époque, je retrouvais l'aisance de mon raisonnement et de mes inventions en imaginant que les difficultés présentes étaient imaginées - pour fabriquer du temps, dans ma chambre. (I, 263).

Il ne faudrait pas croire, d'après cett citation, que tel est le style ordinaire des Cahiers. Les confidences, le concret, même les réflexions suivies y sont l'exception. Mi-cahiers de brouillons, mi-albums d'esquisses, ce qui s'y trouve, ce sont des notations cursives en tous sens, où s'entremêlent calculs, dessins, programmes de travail, énumérations diverses, qui peuvent rebuter un lecteur. L'ardeur juvénile y souffle :

- Plus je pense, plus je pense. (I, 182).

- Tant de choses, c'est bon. Tant de choses je contiens et j'ai compris - c'est bon. (I, 228).

- LA NUIT DE TRAVAIL - LA NUIT DE PUISSANCE. (I, 276).

- Tout se fait, et ne déborde jamais. (I, 552).

Et au milieu de griffonnages en tous sens, cet admirable aveu qui pourrait être sa devise :

- J'ai beau faire, tout m'intéresse. (I, 232).

Les premières pages du premier Cahier, intitulé « Journal de Bord », ne sont que traces d'un labeur quasi ascétique. *Ma nature a horreur du vague* (101). Mais écrasants sont les programmes auxquels il impose sa rigueur. En voici un, qu'il faut citer parce qu'il donne bien le ton de ces modestes et ambitieux Cahiers :

- *J'ai à reprendre l'espace d'une part, l'énergie de l'autre. Le langage aussi. Simultanément, reprendre les essais de représentation de la pensée, et surtout les ordres de symétrie - combinés avec les variations. Approcher encore de la réalité de la pensée et de la réalité de l'abstraction. Chercher à étudier la finance et le commerce. Poser de grands types fonctionnels pour m'acheminer à la représentation de l'action sociale... etc... etc...* (I, 75).

Et puis ce résumé d'une journée :

- *Théorie de 8 à 11 - Conversation sur l'Allemagne et le commerce de 1 à 3. Id. sur les dessous de la Révolution de 4 à 5 - Id. sur les bêtises et saletés de 5 à 6 - A dîner, Economie Politique - Enfin le chatouillement du bruit de la pluie,* (I, 99).

Et des pages entières de ces programmes à usage personnel dont les seuls titres sont étrangement valéryens (par ex. p. 34-35). Si peu scolaires sont ces travaux de laboratoire qu'on penserait au jeune Pascal recréant les mathématiques avec des barres et des ronds - et que ces recherches risquent d'être méprisées des spécialistes encore plus que du lecteur moyen. Toutes ces études, pourquoi ? A ceux qui lui reprochaient d'avoir tâté de tout, en dilettante, il répondait: *Ma spécialité, c'est mon esprit* (VI 153). Comment les choses se font, comment agit l'esprit, en ces choses qui toutes sont applications de l'esprit, c'est là tout ce que cherche Valéry. Quant à la science..., *indifférence totale pour les objets; sympathie violente pour leurs symboles et leurs théories* (I. 187). L'objet n'a d'intérêt que comme champ d'analyse de ce qu'accomplit le sujet. En travers d'une page couverte de calculs et de notes diverses, Valéry a encadré ces mots: *L'homme est la grande explication à tout* (I. 218). On comprend donc qu'une classification des roches suive un *scénario* érotique, que l'animal domestique retienne sa réflexion autant qu'un jardin japonais, que les constructions naturelles soient confrontées aux lois de l'architecture. Parfois la joie éclate devant l'objet d'intelligence:

- *Le bateau est entièrement fait par l'homme.* (I, 444).
- *Choses élémentaires trouvées - feu - pain - tresses - brique - Songe aux inventeurs de ces admirables définitions élémentaires: cercle - droite - point.* (I, 288).

Et pour les choses que l'homme n'a pas faites, leur structure et leurs variations ne prennent réalité que dans la mesure où notre pensée les construit :

- *Les choses ont été données à l'homme pour s'exprimer, pour penser. C'est une manière de parler.* (I. 84).
- *L'homme repasse sur tous les traits de la création.* (I, 621).

Est-il théorie de la perception ou de la connaissance qui ait jamais mieux dit ? On encore, dans cette invocation, la formule que nous soulignons :

- O Science (non la vulgaire, l'écrite, l'enseignée), mais ô Science (la forme de pensée), ô théorie, - USAGE DE L'ARBITRAIRE POUR FAIRE NECESSAIRE LE REEL (III, 459).

Parole qui situeraient à sa juste place une bonne part de cette science moderne qu'Alain - autre vigie au seuil du siècle - rejetait dans la « chaudronnerie ».

Sous tant de recherches et d'études il faudrait savoir lire ce que ces Cahiers appellent la *méthode-Valéry* ou *méthode anti-vague*, issue du seul vouloir : connaître l'esprit même.

- Aujourd'hui - après le Criticisme - le moment est bien meilleur que naguère pour faire la science intérieure, celle que les mystiques ont entrevue. Et peu de gens s'y adonnent, et je voudrais l'apercevoir. (I, 64).

Puisque tout objet est une construction du sujet, il est donc possible de saisir ce dernier à travers les propriétés des objets : le tout est de s'efforcer, à l'occasion de cette connaissance objective, de refaire *artificiellement* ce que la pensée ne cesse de produire *naturellement*, et d'étudier ce qui se passe dans cet effort de construction.

- L'esprit est le lieu géométrique (ne pas user du mot cerveau) de tout ce qu'il connaît - Propriétés communes à toutes les choses est esprit - Toutes les organisations scientifiques et toutes choses sont réciproques des propriétés de la pensée. (I, 25).

D'où cette tâche :

- Chercher dans n'importe quoi les racines psychologiques, ou donner aux composantes de cette chose donnée leurs noms psychologiques. (I, 100).

Innombrables sont les exemples qu'il en donne, trop difficiles ou trop longs pour être cités ici, d'un intérêt et d'une puissance démonstrative uniques. Cette méthode, qui ne cessera de nourrir la richesse de toutes les créations valéryennes, si singulièrement « analogiques », Valéry en use dans ces pages par le travail le plus obscur, le plus déconcertant pour le lecteur. Il s'agit de forger les instruments qui édifieront cet *art de penser* dont Valéry rêvait d'inventer la *gamme*, et dont, dans une lettre à Fontaine de Juin 1898, il prédisait : *Le jour où cet art-là sera découvert et employé comme je le pressens, comme j'en suis sûr, il faudra bien que beaucoup*

de choses changent. Valéry part de ce que lui apprend toute science : *Nous dirons que la « théorie » de tel fait est accomplie lorsque nous aurons ramené la notion de ce fait à ne plus dépendre que d'un nombre restreint d'autres faits déterminés et choisis pour bases.* (Correspondance P. Valéry - G. Fourment, p. 142). Aussi s'ingénie-t-il à inventer cette *algèbre psychologique* dont il ne cesse de rêver, *recette pour utiliser sa pensée, pour capter tout ce qui s'y passe, et prévoir les résultats d'une rêverie, d'une méditation, d'un calcul* (I, 131). Ce travail peu compris que Valéry appelle ironiquement sa *psychomanie,* c'est le problème même de la psychologie, et qui domine toute la philosophie : l'esprit est-il un objet dont on puisse faire la science ? A travers tâtonnements et reprises, Valéry le pose, l'éclaire, l'enrichit souverainement. Il faut se contenter de citer quelque traits :

- *Les mots font partie de nous plus que les nerfs. Nous ne connaissons notre cerveau que par ouï-dire.* (I, 175).
- *Le cerveau paraît à la pensée et dans la pensée comme une chose particulière, incommensurable avec la généralité, l'universalité de la pensée.* (I, 623).
- *L'esprit est beaucoup plus ce mur, cette chaise - qu'un cerveau.* (I, 836).

C'est aussi l'époque de M. Teste, dont les premiers mots sont déjà dans ces Cahiers [1] : *La bêtise n'est pas mon fort.* (I, 635) ; de M. Teste qui a su découvrir des lois cachées de l'esprit, qui *opérait tout ce qui lui était proposé* (M. Teste, p. 33), qui poursuit une expérience *aux confins de toutes les sciences* (id., p. 40), et dont la vie *se dépense à surveiller le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées.* (Id., p. 17). De même que M. Teste va jusqu'à construire la géométrie de sa souffrance, se félicite de ses mouvements de passion parce qu'ils lui permettent de s'étudier, (*Mes travaux ont eu le bénéfice de ma colère !*), de même le jeune Valéry est là, lucide, se regardant, se *construisant* dans les remous mêmes de l'amour : *Je l'étreignais fraîche comme une plante et je pensais éperdument à Moi.* (I, 346). Comment les actuels amants des plongées inconscientes ne se récrieraient-ils pas devant ce monstre d'Intellect, qui, au moment où il décrit ce qu'il appelle la *tresse* de deux êtres, avoue : *J'ai pensé à des choses chéries, fondantes - à Cauchy, à Faraday - à l'art de construire - à des mélodies se mêlant elles-mêmes - au mouvement des bateaux - à la salle, à l'orchestre et à la scène de l'Opéra, dessins - si psychique - la lune, là, comme une bougie.* (I, 62). Ou bien encore : *Je n'ai pas perdu pied. Au plus ardent des instants, j'ai pensé à autre chose, à ce cahier.*

(1) Rappelons, ce qu'on savait déjà, que les nombreux recueils de « pensées » de Valéry (Tel Quel, Analecta, Rhumbs, etc...) ont été composés d'extraits des Cahiers.

Oui, M. Teste, ce démon, est bien en Valéry, mais, lucide, il se met en garde. Excès et vertiges, il s'en amuse: *Je suis dans mon lit et je rêve (que je suis dans mon lit rêvant) que je suis dans mon lit et que je rêve...* (I, 821). Mais surtout, ce héros qu'il a conçu, il s'en distingue, il le dépasse, puisque c'est lui qui l'a conçu. D'où cet aveu sans prix: *M. Teste est mon croquemitaine. Quand je ne suis pas sage je pense à lui.* (I, 248). D'ailleurs, Teste lui-même échappe à ses limites: ne dit-il pas de son esprit: *O Mien - mais qui n'est pas encore tout à fait moi !* (M. Teste, p. 130). Et ces yeux de Teste, *un peu plus grands que tout ce qu'il y a de visible.* Et cette clairvoyance: *Je confesse que j'ai fait une idole de mon esprit, mais je n'en ai pas trouvé d'autre.* (M. Teste, p. 116). Comme lui, qui désespère de pouvoir seulement connaître *le mécanisme d'un sot* (M. Teste, p. 118), le jeune Valéry, au fil de ses analyses, ne cesse de découvrir que l'esprit n'est pas un objet de science comme les autres: *Tout ce qu'on appelle pensée, conscience, connaissance, etc... est caractérisé par une propriété fondamentale: le changement propre.* (I, 828). Dès le début, au bas d'une page couverte des traces de ses *manœuvres intellectuelles,* il avait griffonné: *La grande faculté de l'esprit, sa nature, est de supposer une variable indépendante.* (I, 36). Qu'est-ce à dire, sinon chercher la formule d'une Liberté ! Mais Valéry n'emploie pas de ces étiquettes qu'ont trop usées les philosophes. Cent fois la liberté est découverte, mais surgissant chaque fois nouvelle, comme s'imposant absolument au terme de chaque tentative qui voudrait la délimiter, par conséquent la compromettre. Cet acharnement, ces échecs, ces affirmations toujours neuves d'un pouvoir qui sans cesse échappe et cependant est toujours là, font des Cahiers de Valéry un monument unique du drame de l'esprit. (Ce même drame dont la Jeune Parque, qu'ils aideront à mieux comprendre, sera l'éternel féminin). D'une part une liberté - *un potentiel* - qui n'a jamais dit son dernier mot, se trouve toujours plus outre, *repose sur quelque chose qui change* (I, 696); *un acte d'où le maximum d'habitude est exclu* (I, 108), un *zéro d'habitude* (I, 371), dont le pouvoir est de penser ce que rien ne le force à penser :

- *Qu'est-ce qui nous force à tirer la conclusion d'un syllogisme ? Rien de la logique ne répond.* (I, 836).

Quelque chose d'insaisissable, qui a l'audace de supposer, deviner, inventer:

- *Osez supposer* (I, 135).

Une conscience qui a ce pouvoir vertigineux de prendre conscience d'elle-même et de se vouloir toujours autre:

- *Etre conscient, c'est à chaque fois faire le rapport de ce que l'on pense ou fait à ce que l'on pourrait penser ou faire* (I, 17).

Mais, du fait même de ces pouvoirs, l'esprit est source de toutes les insatisfactions. A la « misère de l'homme sans Dieu », il semble que Valéry ait ajouté une dimension nouvelle, celle des misères d'un dieu ; et aux drames de conscience connus depuis toujours, une vue toute nouvelle sur le drame inhérent à l'essence même d'une Conscience. Plus tard, ce drame s'enrichira de toute la diversité des faiblesses et grandeurs humaines : plus tard les replis du Serpent, les hymnes à l'Incarnation, l'hommage au grand mystère : sentir ; plus tard peut-être cette espérance dont M. Teste est dépourvu. Tout sera conçu et chanté, des deux mondes qui font notre Tout, l'intérieur et l'extérieur :

L'esprit n'est pas si pur que jamais idolâtre
Sa fougue solitaire aux élans de flambeau
Ne fasse fuir les murs de son morne tombeau.

(La Jeune Parque)

Ici, dans ces premiers Cahiers, s'exprime la soif d'intelligence telle qu'elle serait d'un pur esprit, créateur de toutes choses et de lui-même, et tournant vers soi son regard, et s'efforçant, puisque comprendre est son essence, de comprendre comment se font ces choses, mais plus encore, comment cette liberté, - lui-même. On sent qu'il y a là quelque chose de forcené, et cependant c'est ce dieu qui souffle en chacun :

Vous savez que je ne suis curieux « que de ma seule essence », écrira-t-il en 1930 à Paul Poujaud. *Du moins, j'étais ainsi à l'époque où j'étais curieux de quelque chose. Il me semblait que mon essence était celle de tous - et d'autant plus de tous que plus essence.* (Lettres à Quelques-Uns, p. 188).

Essence de tous, sans doute ; mais rares, depuis Descartes, sont les esprits qui ont su, pour la déceler, descendre beaucoup plus profond qu'une pensée au premier degré. Etonnement de découvrir que l'homme pense comme il vit, qu'il ne verrait rien, n'accomplirait rien sans penser, et qu'il y pense si peu :

- Le grand miracle est qu'on puisse prêter peu d'attention à des choses qu'on pense, et dans le moment qu'on les pense. (I, 273).

Faut-il donc être absent de sa propre présence ? Puisque la pensée est acte, elle est astreinte à l'ordre de succession, confondue avec le temps même, soumise à la dimension unique, ne pouvant connaître qu'une chose à la fois rigoureusement, malgré *le grand désir de faire tenir en chaque minute TOUT (seulement) ce que l'on sait.* (I, 119). Lieu de tous les possibles, elle ne peut les embrasser :

- *Qu'est-ce que l'ensemble des problèmes possibles ? Je n'en sais rien, et cela me fascine constamment.* (I, 296). Il y a tout ce qu'elle laisse échapper d'elle-même, *le tragique de l'oubli*, tout ce qui reste et restera toujours à conquérir : *Tout n'est pas nommé* (I, 144).

Non, ce n'est pas le seul démon de la démesure qui pousse Paul Valéry, pendant toute une vie, à circonscrire son être : c'est tout le sublime et l'impossible de l'exigence métaphysique qu'il traduit de tant de manières, et sous un jour si neuf. C'est parce que l'esprit est esprit qu'il ne peut se résoudre à sa propre ignorance - et qu'il se trouve contraint de s'ignorer lui-même :

Où va-t-il sans répondre à sa propre ignorance
Ce corps, dans la nuit noire, étonné de sa foi

(La Jeune Parque)

Car s'il se connaissait, il ne serait plus libre d'être - ce qu'il reste toujours libre d'être !

Peut-être roi - peut-être rien - je maintiens mon indécision, je refuse le nom, je ne tiens qu'à être prêt toujours à presque tout, sans me lasser - Pouvoir, pouvoir sans cesse, l'exercice importe peu. (I, 214).

Fixer ce qui ne veut pas l'être, soumettre au nécessaire ce qui est l'arbitraire même (*L'esprit en liant se lie.*) (I, 669), être ce Moi, cette unité, et *courir* à être toujours autre, n'être soi que par hasard et avoir horreur du hasard, ne se vouloir aucune règle et être la règle de tout, telles sont quelques-unes des contradictions que Valéry ne cesse de rencontrer et d'exprimer en ses réflexions *éternellement provisoires* et d'une incroyable diversité :

- *L'esprit a horreur du vide - du discontinu - du spontané - et il en est fait.* (I, 836).
- *Se résoudre à n'être que soi - Mais - Soi, n'est rien - C'est malléable - Alors ?* (I, 307).
- *La pensée est une rature indéfinie.* (I, 323).

Mais, de rature en rature, que reste-t-il au bout du compte ? C'est le zéro valéryen, qui surgira avec de plus en plus de force à travers tous ses écrits, et dont il a donné dans l'admirable lettre adressée à 72 ans au R.P. Rideau, cette expression devenue célèbre :

Je ne me suis jamais référé qu'à mon MOI PUR, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de TOUT, et dans ce tout figure notre personne même, avec son histoire, ses singularités, ses puissances diverses et ses complaisances propres. Je compare volontiers ce MOI PUR à ce précieux Zéro de l'écriture mathématique, auquel toute expression algébrique s'égale. (Lettres à Quelques-Uns, p. 245-246).

Faut-il parler de mysticisme ? Certes, Valéry fait l'expérience d'une pure Absence au cœur de soi qui est bien celle des mystiques :

Au fond de chacun, son noyau inconnu, masse d'ombre qui joue le moi et le Dieu. (III, 909).

Lui-même se dit *mystique sans Dieu* (III, 856); reconnaît son mystère :

Il est impossible qu'on ne sente pas que je repose sur quelque chose d'important, sur une boussole inconnue - et d'ailleurs mystérieuse aussi pour moi-même. (I. 768) ;

découvre ses limites au sein de l'infini :

- La pensée est liée hors de son horizon. Ce qui se voit ne suffit pas à expliquer ce qui se voit. (III, 362).

- Il n'est pas de VERITE qui ne soit plus petite que la pensée. (III, 67) ;

souffre et s'inspire de son néant :

- Je ne suis rien. Mes idées ne me paraissent jamais uniques : elles me laissent le possible. (I, 806).

Surtout, il connaît ce Silence à peine exprimable, ce *regard* au bord du vide *qui le fait disparaître, lui et tout le reste, êtres, terre, et le ciel; et qui le fixe, un temps, hors du temps.* (Mauvaises Pensées et Autres, p. 159).

L'expression qu'il en a donnée ici et là est sublime :

Je sais [...] par mon expérience très certaine, que nos âmes peuvent se former, dans le sein même du temps, des sanctuaires impénétrables à la durée, éternels intérieurement, passagers quant à la nature; où elles sont enfin ce qu'elles connaissent; où elles désirent ce qu'elles sont; où elles se sentent créées par ce qu'elles aiment, et lui rendent lumière pour lumière, et silence pour silence, se donnant et se recevant sans rien emprunter à la matière du monde ni aux Heures. Elles sont alors comme ces calmes étincelants, circonscrits de tempêtes, qui se déplacent sur les mers. Qui sommes-nous pendant ces abîmes ? Ils supposent la vie qu'ils suspendent... (Eupalinos, p. 29-30).

Enfin, si le mysticisme est Amour, que dire de cet hymne matinal, extrait des Cahiers du vivant même de Valéry :

Est-il espoir plus pur, plus délié du monde, affranchi de moi-même - et toutefois possession plus entière - que je n'en trouve avant le jour, dans un moment premier de proposition et d'unité de mes forces, quand le seul désir de l'esprit, qui en précède toutes les pensées particulières, semble préférer de les surprendre et d'être amour de ce qui aime ?

L'âme jouit de sa lumière sans objets. Son silence est le total de sa parole, et la somme de ses pouvoirs compose ce

repos. Elle se sent également éloignée de tous les noms et de toutes les formes. Nulle figure encore ne l'altère ni ne la contraint. Le moindre jugement entachera sa perfection.

Par la vertu de mon corps reposé, j'ignore ce qui n'est point PUISSANCE, et mon attente est un délice qui se suffit: elle suppose, mais elle diffère, tout ce qui peut se concevoir.

Quelle merveille qu'un instant universel s'édifie au moyen d'un homme, et que la vie d'une personne exhale ce peu d'éternel !

N'est-ce point dans un état si détaché que les hommes ont inventé les mots les plus mystérieux et les plus téméraires de leur langage ?

O moment, diamant du Temps... Je ne suis que détails et soins misérables hors de toi.

Sur le plus haut de l'être, je respire une puissance indéfinissable comme la puissance qui est dans l'air avant l'orage. Je ressens l'imminence... Je ne sais ce qui se prépare; mais je sais bien ce qui se fait: RENDRE PUREMENT POSSIBLE CE OUI EXISTE; REDUIRE CE QUI SE VOIT AU PUREMENT VISIBLE, telle est l'œuvre profonde. (Mélange, p. 117-118).

Cette expérience de l'ineffable, et *cette idée terrible des possibles,* que Valéry dit avoir rencontrée dès son enfance, elle lui impose, comme aux mystiques, de rigoureux devoirs :

- De même que la religion prescrit de marcher vers Dieu avec un grand désir, mais selon une chaîne d'observances continuelles de la pensée et des actes, - la sagesse commande la marche vers la connaissance avec une flamme immobile - mais à travers une infinité de questions et de précautions, par des prolongements assurés, comme une eau voyage dans la terre - cherchant sa chute. (II, 844).

- Mystiques - ô vous ! - et moi à ma façon - quel labeur singulier avons-nous entrepris. Faire et ne pas faire, - ne vouloir arrêter une œuvre matériellement circonscrite - comme les autres font - et nous le jugeons illusoire - mais enfreindre incessamment notre définitif, et toujours, intérieurement, en travail, vous pour Dieu, et moi pour moi et pour rien. (III, 528).

Devoirs qui s'accommodent mal de l'ordinaire d'une vie. Parmi les travaux austères jaillit cette question, comme un cri :

L'homme est-il fait pour vivre ? (I, 820)

Et ces réponses qui transpercent :

La vie est une hérésie. (I, 333).

La vie est l'étranger dans la pensée - l'ennemi. (I, 848).

Avec une discrétion extrême sont faites quelques allusions à *l'amas de niaiseries* (III, 185), à la douce vie qui détourne - le mariage, les enfants - aux contingences accaparantes :

Faudra-t-il mourir en petit employé sans avoir eu ce temps cher, hors de prix, qu'il aurait fallu pour dénouer tant de choses si à la portée de la main, sans user enfin de cette méthode que j'ai tant cherchée et que je touche de toutes parts ? Le malheur est qu'on s'apaise, qu'on s'égaye, qu'on se détourne indéfiniment de la seule chose infiniment. Mais oui, mais oui... (I, 184).

Des plaintes ainsi s'élèvent :

O solitude... (I, 734).

Parfois un scrupule à l'idée de *l'importance exagérée donnée à ce moi;* mais non, certitude : *Jamais trop ! Absurdité des mots : importance exagérée.* (I. 731).

Et c'est un héroïque *Projet pour LUTTER contre le présent :*

Le présent étant autour de moi comme visqueux, et mortifiant les mouvements de mon esprit, il faut me déterminer à une lutte aussi énergique que possible.

Il sera procédé à l'étude méthodique des idées antérieures, relatives à la psychologie, que j'ai déjà essayées.

Et puis j'examinerai l'étendue du temps de la journée (I, 731).

(Et c'est dès ce moment, au lendemain de son mariage, que Valéry réservera les heures du petit jour pour *chanter matines.*)

Mais les mystiques « s'abîment » en Dieu. Paul Valéry s'y cherche, s'y crée, s'y construit, le construit, en est construit, indéfiniment traversé, comme d'un courant qui ne cesserait de jaillir entre ses deux pôles, positif et négatif. Pour comprendre le sens de son *zéro mathématique,* sans doute n'est-il pas inutile de rappeler à nos contemporains, eux que le Néant et l'Absurde fascinent à bon compte, tous les pouvoirs issus d'une équation mathématique. La découverte que fit son ami Jean Ballard du chiffre secret que formait Paul Valéry pour ouvrir son cadenas de sûreté, 00000, elle est bien la signature de cet original génie, un de ces traits inimitables, mais qui prêteraient à l'équivoque, de même qu'on peut hésiter sur la portée du mot *exercice* dont il qualifia toutes ses œuvres. (Ceux qui pratiquent les Mathématiques savent bien ce qu'est un « exercice » par rapport à la théorie). De zéro en zéro, esprit qui va de rien à rien parce qu'il n'est que dans son acte, parce que nulle œuvre, nulle pensée n'est rien sans ce souffle actuel qui le pense, et qui reste toujours à faire, et avec lui tout ce qui est :

L'esprit, cette bizarre notion d'une chose qui peut être légitimement considérée comme Tout, et rigoureusement comptée pour Rien. (III, 673).

Qui suis-je ? - Rien. Où suis-je ? - Nulle part. Je suis à faire et je me fais :

Imminence éternelle de toute ma pensée. (III. 680).

Ainsi se forge une étrange morale que Camus, dans son mythe de Sisyphe, retrouvait à sa manière :

Faire de mon mieux quelque chose dont je sais que ce sera rien. (Tel Quel, p. 99-100).

La seule morale, il est vrai, à laquelle chacun imprime la figure de sa propre quête :

Je voudrais que tous ceux qui pensent profondément à certains objets s'estiment et s'aiment en pensée, et qu'ils considèrent leurs différences comme des accidents - nécessaires sans doute - d'une substance unique - car ils veulent tous la même chose. (Lettres à Quelques-Uns, p. 173).

Cette même chose, Paul Valéry, dès l'âge le plus tendre et jusqu'à son dernier souffle, a eu conscience qu'il était elle, qu'elle était lui: Cogito ergo sum - jamais personne, semble-t-il, ne l'a pensé et ressenti aussi intensément depuis Descartes. *Moi, moi seul me sépare du rien.* (III, 443).

Un moi qui n'est que pensée en acte, et comme il ne pense que l'objet, c'est-à-dire successivement tout ce qu'il n'est pas, un esprit qui est tout, excepté soi :

- Ce qui peut être ce qu'il n'est pas... l'être qui n'est pas ce qu'il est. (IV, 436).

- Le Néant ou le Rien est un terme COMPLEMENTAIRE universel, de même que le zéro des mathématiques s'oppose et s'égale identiquement à tout système complet de grandeurs - tout peu s'écrire A = 0. Or, c'est la propriété essentielle qui définit le MOI, laquelle repousse automatiquement tout attribut. (Lettres à Quelques-Uns, p. 243).

Comprendre le 0 comme l'équivalent des possibles, passer inlassablement de rien à tout, de tout à rien, être l'intelligence la plus déliée, la plus courageuse, créatrice, pendant plus de cinquante ans, et ne cesser de découvrir, pendant le même nombre d'années, que: *A la longue il n'y a jamais rien eu* (IV, 720), c'est cela le zéro valéryen.

Est-ce le signe de la stérilité ? Lui-même nous pose la question :

Est-ce stérilité, tant de fois jeter tant d'idées ? Pour un auteur, penser n'est que prévoir une ligne ou un livre. Pour moi, penser c'est me faire, me défaire, me refaire, ou l'essayer. J'écris surtout pour séparer ce que je voudrais de ce que je ne veux pas, pour donner une force, et force extérieure, à telle vue et non à telle autre. (IV, 728).

Ce serait trahir Valéry (il est à craindre que nous le trahissions tous plus ou moins, faute de pouvoir le suivre dans

le détail de ses efforts) que retenir de ces Cahiers les seuls textes les mieux rédigés, ou ceux-là principalement qui nous révèlent l'Absolu, la vacuité qui est la soif de notre temps. Il ne faut jamais perdre de vue que Dieu, pour lui, c'est la pensée, c'est-à-dire l'*ACTION* de penser, qui se confond avec ce travail quotidien sans gloire, cette tension de l'*analyse*, de la *construction* de toutes choses, dont une bonne part se poursuit intérieurement, œuvre de *secrètes araignées* ne laissant visibles au lecteur qu'un tissu d'idées filandreuses et de décevants inventaires.

Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs,
Et pris la nature nue
Dans une trame ténue
De tremblants préparatifs.

(Aurore)

Détruire les liens habituels, établir des relations neuves et indéfiniment renouvelées, voir la mer *debout* là où tout le monde la voit horizontale, entendre *bouillir* les oiseaux, regarder un lit défait ou un éboulis de terre comme un temple grec, *prendre tout cela, déformer, éprouver - chauffer, tordre comme un linge...* (I, 722) pour mieux connaître un paysage, faire de toute chose *un nœud de problèmes*, inlassablement cultiver *la tension de la précision*, c'est être l'ordonnateur du monde. Aussi se méfie-t-il des vastes systèmes, scientifiques ou philosophiques : *Pas de « vues larges » me plaît.* (I, 839). C'est le détail qui s'enrichit à l'infini. Ce qu'il écrit de Léonard de Vinci, il faudrait le dire de lui-même :

Son goût de n'en pas finir avec ce que contient le plus léger fragment, le moindre éclat du monde, lui renouvelle sa force et la cohésion de son être. (Variété, p. 250).

Quelle leçon pour notre siècle de spécialistes, qui le plus souvent ignorent tout de l'étonnement devant les choses !

Toujours étonné par tout ce qui est, je ne vois même pas ce que je ne vois pas étrange. Ce qui n'est pas étrange est invisible - Ma manière de voir se développe de la stupeur à la génération des choses. (IV, 817).

A plusieurs reprises il prononce : *L'à propos maître du monde.* Combien l'Intemporel, dans ce que cette notion contient généralement de vague, séduit plus aisément que cette obligation de se faire intelligent A PROPOS, de se donner l'intelligence des choses ! Il y faut plus d'obscur courage que pour les envolées sublimes ou les extases quiétistes. Faire de Valéry un maître du Zen, comme parfois on le suggère, ce serait oublier qu'il est l'un des phares, le plus lumineux, de cette pensée occidentale, toujours et plus que jamais au bord de *l'Océan du Charabia* où Valéry déjà voyait son monde près

de sombrer (Lettres à Quelques-Uns, p. 123). Il y a parmi ses notes une rature (le fait est rare) qui nous semble révélatrice : parlant des *aventures spirituelles*, il corrige cette épithète, et lui préfère : *aventures analytiques*. (I, 733). Pour ces dernières, il n'y a pas lieu de séparer l'art, la science, la philosophie : *Regarde ce que tout le monde voit*. (III, 37). Or artistes, savants, philosophes, chacun à leur manière, ont tendance à couvrir le monde du *vernis* de leurs habitudes. Appliquer aux choses tout un réseau de métaphores, toute une gamme de *substitutions* et *transformations* de plus en plus riches et subtiles, c'est vraiment recréer le monde tout en se recréant soi-même. Faut-il déplorer que ces échanges ne permettent de toucher à aucun « fond » des choses ?

On ne pénètre que dans une forêt de transpositions ; ou bien c'est un palais fermé de miroirs, que féconde une lampe solitaire qu'ils enfantent à l'infini. (Variété, p. 199).

Mais ainsi seulement je suis, puisque je pense !

Philosophe ! au lieu de parler de liberté et de nécessité, commence par analyser TOUS les actes et tous les changements. (IV, p. 819).

Il y faut beaucoup de vaillance :

Mon devoir n'est pas facile. Il s'agit de ressaisir tout ce qui représente l'homme, de redescendre aux vrais phénomènes si cachés sous les mots, les habitudes, sous la logique même, d'apercevoir ce qui est devenu invisible par trop d'évidence - de réunir ce que sépare l'usage immémorial, de me méfier de tout ; de décrire exactement les faits les plus instables, de construire de toutes pièces des notions nouvelles, à la MEME PLACE où l'humanité successive en a établi de grossières, (II, 839).

Moyennant quoi, nous tenons... tout Valéry ! Des notes impromptues à la Jeune Parque, de son Léonard à son Faust.

J'aime la pensée véritable comme d'autres aiment le nu, qu'ils dessineraient toute leur vie. (IV, 881).

Si tout = 0, 0 = tout le possible, le visible, le concevable, le faisable. De même que l'épopée cartésienne a fait naître tout le réel du doute et du cogito, de même le nihilisme valéryen apporte au monde sa *consistance*.

Quand on pense baucoup à sa pensée, l'extérieur devient comme intime - comme clair et immédiat. (II, 231).

Apprends à lire ton esprit, et tout le reste vient par surcroît. (IV, 403).

Ce surcroît, nous l'avons à profusion dans les Cahiers. Le seul premier tome révèle un observateur pénétrant, un métaphysicien, un moraliste, un prophète parfois, un poète ;

un homme aussi, dont on devine la subtile délicatesse non moins que les aspérités, qui doit défendre sa liberté de tout l'humain qui l'investit, qui souffre de n'être pas seul et souffre de sa solitude. La Jeune Parque elle-même est là, quinze ans d'avance, petits éclats :

- *Nue, hérissée, et une main glacée*
  L'autre brûle. (I, 262).
- *Appelle-moi appelle au fond de l'ombre moi.* (I, 288).
- *J'étais demi mort et demi immortel.* (I, 415).

Et puis une poésie à l'extrême opposé de cette Parque, où rien n'existe des conventions que respecteront les Poèmes comme un patrimoine sacré, où tout est laissé à la parole intérieure, au regard qu'on surprend à l'œuvre. En voici un pur diamant :

Si haut vole l'oiseau que le regard s'élève à la source des larmes. (Tel Quel, p. 126).

N'y a-t-il pas là les prémisses de ce que cherche aujourd'hui une certaine poésie, mais encore mal dégagée des langes surréalistes et du confusionnisme à la mode ? Sans doute les Cahiers de Valéry pourraient-ils déblayer cette voie royale. Les choses y prennent une densité, une rigueur, une tendresse même incomparables, grossies de leurs correspondances avec le monde tout entier et l'humain toujours présent :

- *Le soleil fond et se liquéfie, se déverse sur les dômes et les tuiles, dans un abondant marécage de toitures magnifiques.* (I. 722).
- *Nous buvons le passage délicieux. Nous voyons la clarté tachetée faire sourire, au hasard, toute personne; fuir sur un visage de femme hâtive qui glisse et se brode parmi les voitures minces, entre les roues de feu. Une pâle rue, falaise d'ombre tendre aux balcons veloutés, se suspend, abrupte, là, à un ciel légèrement velu de lumière; et devant nous, noyés par le pur sol immense d'où remonte le jour, les passants sont venus, nous ressemblent, et se diviseront au soleil...* (I, 278).

Un texte intitulé *La Merveille* nous fait douter s'il s'agit de l'amour ou de la mer, nous roule de l'un à l'autre puissamment :

Eaux se mordant, se roulant, éclatant, irradiations (de quoi ?), gyrations, grande douceur des chutes, cascades de corps qui jouissent, perpendiculaires, ciel, fumées, sommets, morceaux de brume, et leurs cassures pleines, noyades, descentes, production et culture de sourires, épaules nageant; la Science songée par un poète stupide et puissant; le cadre d'une porte où reposent d'autres chambres vues qui communiquent - marcher sur le haut des herbes, s'accouder au feuil-

lage, la pénétration. Agir comme seul, ou ronfler. Les accords, les escaliers tournants... (I, 41).

Tant de citations, déjà trop nombreuses, ne peuvent donner qu'une faible idée du pullulement - mais si délicat - de ces pensées du matin où la mer, la ville, la campagne, un iris, une danseuse, *un nègre à la figure piquée d'or* (I, 443), une fumée, une carène *belle comme une vague renversée,* surgissent si neufs, si vrais et comme *volatils,* accompagnés de dessins, bientôt d'aquarelles, selon *le Sourdre étrange de la pensée.* (II, 628). Il s'y mêle des aphorismes, des portraits, quelques longs textes plus littéraires, tout un trésor qui enrichira maint recueil, à partir de cette multitude de notations tantôt sûres, tantôt tremblées, qui font comme des filons d'esprit à diverses profondeurs. Et voilà ce que peut découvrir avec bonheur le lecteur qui entreprendra le défrichement passionnant de ces pages: que ce qu'on appelle, avec déférence ou moquerie, l'obscurité de Valéry, c'est la pensée même saisie au vif, saisie à l'œuvre, intrépide à la fois pour approfondir et pour créer. Le courage de l'esprit poursuivant la conscience à l'infini, telle qu'elle naît au monde et à soi. Nous savons que ce mot, Conscience, est presque incongru pour beaucoup, qu'on interroge, de nos jours, une autre vérité de l'homme: celle des replis de l'Inconscient. Prenons garde que ses sortilèges ne fassent de la philosophie une bien pauvre messe noire. Valéry nous rappelle à l'homme, aux ombres et lumières de l'homme, à ses drames et à ses richesses, et non aux fascinants arcanes d'enfants, de malades ou de fous. Le peu que peut un homme, il l'a su et ressenti plus que quiconque, c'est vrai; et, comme pour la mer tant aimée, l'amertume n'est guère absente de sa pensée la plus salubre. Participant aux drames humains,

Hélas ! la rose même est amère dans l'air... (Fragments du Narcisse).

Mais il honore aussi le sûr pouvoir humain, dont il ne cesse de s'étonner :

- Je ne puis penser que la « Nature » était inconnue avant Rousseau, ni la méthode avant Descartes ; ni l'expérience avant Bacon; ni tout ce qui est évident avant quelqu'un - Mais quelqu'un a battu le tambour. (IV, 733).

Nous pouvons ajouter désormais: ni le *Moi* avant Valéry - ni ce monde qu'il a su refaire, si puissant de sa puissante, de sa rigoureuse *analyse,* arraché au mal profond d'être, qui ne cesse de le tenailler :

Il n'est pour ravir un monde
De blessure si profonde
Qui ne soit au ravisseur
Une féconde blessure...

Après avoir feuilleté ces cahiers de jeunesse, il faut reprendre les Poèmes, les réciter comme d'un poète d'avant-garde qui viendrait d'élever la voix. Car ce passé est devant nous :

Souvenir ô bûcher dont le vent d'or m'affronte...

Tout est là du monde, de l'homme, et de tout ce qui les transcende. Les choses se recomposent sur nos lèvres, de cet *inépuisable Moi* que veut embrasser Narcisse, qui rend le monde physique métaphysique, l'au-delà gonflant l'ici-bas. Tout y est à tous les registres, des mugissements de la Pythie jusqu'aux plus pures scintillations, des desseins les plus concertés aux plus miraculeux hasards. C'est donc là ce que fait un esprit de son Silence, de son Néant ?

Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr...

La Jeune Parque, les poèmes de *Charmes,* il faut les apprendre par cœur, et que les vers remontent aux lèvres au choc de nos propres rencontres, pour savoir à quel point rien d'humain ne fut étranger - ni rien de féminin non plus - à cet unique penseur poète. Valéry disait : *Personne ne médite.* Nous pourrions demander : qui donc lit vraiment ? qui connaît ce qu'il méprise, ou même ce qu'il prise ? En ces temps si sombrement sacrilèges, Valéry nous apparaît, à la lumière de ses Cahiers, comme la vraie chance d'une Renaissance, lui qui sait *l'extase prohibée,* qui a si bien vu le Serpent dans l'Arbre de la Connaissance.

Soit qu'il la saisisse au vol sous l'aigu regard du matin, soit qu'il l'élabore longuement, Paul Valéry est pour toujours le modèle d'une poésie qui *SIGNIFIE.* Quant au jeune homme de 24 ans dans sa chambre du Quartier-Latin, la première leçon qu'il nous donne, c'est qu'il n'est pas besoin de « produire » - cette hantise - pour prendre contact avec l'infini en soi-même, en composer le monde autour de soi, c'est-à-dire créer comme on vit.

ANNE BLANCHARD.

PIERO BIGONGIARI

JEAN TORTEL

UN REGARD QUI S'OBSCURCIT

La poésie de Jean Tortel implique un langage qui se constitue de la même façon que son propre objet poétique.

> *Silence encore une fois*
> *Au début de tout. Poème*
> *Absent et présent...*

Dans : « Poème absent et présent », est affirmée l'ambiguïté de cette poésie et l'aspect bifrons qu'elle présente à la parole quand elle entre dans la parole : moment qui est aussi celui de son accès aux choses. Il s'agit donc d'une poésie qui exige, constamment, un effort total pour adapter ses moyens à ses fins ; et, lorsqu'elle accepte un à priori, celui-ci est « inaccessible désormais légende », pure charge métaphorique du langage, sa tradition, sa platonique et suggestive hypothèse. Mais quand ce langage se réalise entièrement, il aboutit à une interpénétration absolue entre ce qui est et ce qui est dit, qui entraîne, dans l'œil du regardant, l'extinction de son « regard » même, pour le consigner, en tant que pur « vu », dans le visible. Et le regard n'est plus autre chose que la lumière des choses, l'air qu'elles agitent, où le poète alors avance hors de tout à priori, muni de cette faculté de créateur qui, au moment même de l'acte de création, le libère de toute intervention préétablie, afin que le monde, simplement, soit, comme un pré sous la lumière : où chaque brin d'herbe fait partie d'un tout, et en même temps est un tout, en chacune de ses parties.

« Je ne vois pas, je sais », dit Jean Tortel qui pourtant a demandé à la poétique du « regard » son immixtion parmi les choses. Mais un semblable « regard » se déclare tout de suite clairement pour ce qu'il est : une faculté de non intervention qui amène le poète à témoigner de la création sans l'alourdir de sa propre *privacy* laquelle, en dernière analyse finirait par la voiler, par la gêner dans sa platonique éclosion

au sein de l'esprit, c'est-à-dire au moment où un esprit lui est donné pour qu'elle s'accomplisse objectivement. C'est alors que :

Un pan de transparence se détache
D'un monde parfait déjà malgré
Les mouvements qui le construisent encore.

Ici, le poète révèle la valeur active de son témoignage : il n'enlève pas au monde « parfait déjà » « les mouvements qui le construisent encore ». Ce « pan de transparence » n'est en définitive rien d'autre que le retour, en forme de « regard », du monde qui se dérobe à la perfection de sa fin pour se reproposer à chaque instant neuf et imparfait ; c'est son retour à chaque instant dans la matrice de la perception pour s'affranchir de ses propres hypothèses dans la pure certitude des « mouvements » de sa formation. C'est donc, à chaque instant, une espèce d'invite au poète dépositaire d'un « œil » qui est le sceau du regard du créateur sur une création toute neuve et sienne absolument. Là, se prolonge alors, en une pure figuration, le contact entre l'action d'engendrer la vie et le fait de la recevoir, contact qui devient comme une limpide confusion, cette sorte d'indifférence divine où s'aiguise l'effort de l'amour. Là est la source du grand calme de Jean Tortel, chez qui la création aboutit au *chuchotement*, au murmure lent et cristallin de la méditation ou du soliloque.

Sois calme Est-ce à moi que je parle
Sois heureux Je t'entends fort bien

Il faut avoir le courage
De dire je sur la ligne de l'ombre.

Le courage de dire « je » sur la ligne de l'ombre est donné surtout par le sens de la continuité entre le moi et le non-moi, et le « regard » soude en un « espace vivant » ce contact qui met en présence l'état subjectif de l'être et son état objectif. Jean Tortel accuse par là sa filiation avec ses aînés les plus considérables, Reverdy et Eluard. De l'un, il prolonge la taille cubiste de l'image, la silencieuse violence (« Rien encore. L'eau est morte. - Nul iris au fond des yeux. - Rien, sinon la violence - Luisante comme une clé »), cette fragmentation objective qui se soude en un tout, engendré par la donnée subjective du poème. Il reçoit de l'autre sa faculté de délirer à la limite de l'ombre, sa légère gravité prête à se transformer en image aphoristique au moindre ébranlement de l'imagination. Une gravité pareille en suspension et prête à précipiter en se cristallisant, amène le poète à conclure :

Je suis responsable de tout
Ce qui n'a pu se former,

ce qui, sur un ton éluardien, aboutit cependant à une reconnaissance de responsabilité en sens opposé. Eluard aurait dit

« Ce qui a pu se former », lui qui lie sa responsabilité, même quand il ne fait que raisonner, à une fin positive. Jean Tortel s'efforce d'occuper tout l'espace que la poésie d'Eluard n'a pu moralement envahir et structurer, toujours un peu romantiquement égarée qu'elle est derrière son propre chant. Mais en vérité la poésie de Tortel finit par lier sa responsabilité à une donnée négative et par laisser en suspens, dans une attente platonique, sa faculté même d'intervention. En somme, en cette fusion pure de l'objet et du sujet dans le « regard », (« J'appelle monde où je me reconnais - J'appelle absent le regard non capté - Par le mien qui se dit regard »), Jean Tortel poursuit ce *continuum* qui a contribué à appareiller les discours subjectif et objectif en une unité de langage, en une résultante linguistique intersubjective destinée à mettre en confiance, et c'est une confiance nouvelle, le monde objectif et le monde subjectif : contraignant les significations cachées dans la parole à se révéler par attrition avec la chose que la parole, légère de son « regard », fait sa complice. Ce qui, vu avec un certain recul, ne nous semble pas le moindre des biens que le surréalisme a légués à la tradition poétique du XX^e siècle. Mais ici, Tortel ne s'abandonne pas au lyrisme, la parole ne s'ouvre pas, elle se referme aussitôt en enveloppant la chose dans une lumière calme et secrète : « Si l'amour n'est que transparence - Le monde est reconstitué ». Cependant qu'avec un monde ainsi reconstitué, cesse toute possibilité d'échange ultérieur, et donc d'Histoire ; et descend le silence dont nous allons parler. Et là aussi il nous semble que soit complète, parfaite même, la soudure entre la partie désarmée du surréalisme où il rend « les armes de la douleur » et le platonisme préclassique français. L'ancien désir de « changer la vie » s'est transformé en une contemplation pure de la passion, sans aucune possibilité d'intervention. En outre, la « bouche d'ombre » hugolienne, il nous semble qu'elle « a soufflé par là » pour quelque chose, en se renouvelant en cette « bouche obscure » XX^e siècle et néo-symboliste, bouche obscure qui, là où le langage ne parvient pas à créer un ordre et donc à se poser comme un élément suffisant de contradiction, (bouche et œil, parole et regard sont les termes récurrents de cette poésie), reste comme l'alter ego de l'homme, mais aussi comme son pôle opposé, la bouche d'un dieu inconnu :

Une bouche obscure
A soufflé par là
Elle était brûlante
Elle était gelée,

la limite infranchissable du langage, celle aussi qui maintient dans un en deça tout le possible positif de l'homme et dans un en delà, tout l'inconnu et tout le négatif dont ce positif a besoin. Mais ici, il semble au poète qu'il voit se faner toute sa puissance, comme une feuille est roulée par la saison inclémente, en même temps que les antithèses *précieuses*

(Elle était brûlante - Elle était gelée...) dénoncent le pétrarquisme auquel aboutit, en se heurtant à cette limite, la pure force du regard. A l'abri de cette « bouche obscure » le monde inventé, heureux de ses couleurs, en redoute néanmoins l'impénétrable langage, créateur de destruction et de mort, dès qu'elle s'exprime en une langue impossible, impossible à nouer, en un dialogue, à celle de l'homme. Mais d'autre part, elle est la condition sine qua non, et j'ose dire l'écran qui permet à l'homme de regarder le monde à fleur de son « regard », et même, tout simplement, de voir. Et c'est la dernière des incarnations de la caverne platonicienne, unie au hasard symboliste :

Quand, après tout, ce qui vacille et luit
N'est qu'un hasard échappé de la nuit
Dont ce poème est la métamorphose.

Sur la voie de la connaissance, une telle poésie se condense en aphorismes, affirmation d'autant plus nette du caractère absolu de son être, qui est d'être vivant malgré tout, mêlé à la vie inconnaissable, que c'est une façon de saisir celle-ci, ou, tout court de la vivre. La « Métamorphose » : cet avatar du XX^e^ siècle dont toute la responsabilité a été stoïquement endossée par le style, après que Flaubert eut découvert la cellule laïque et bourgeoise dans laquelle l'écrivain pût opérer ses mutations ; mais que notre siècle a payé à son tour avec l'autre découverte, celle, mais oui, de l'horreur des camps où toute une humanité a changé de peau quand les portes d'un univers devenu concentrationnaire se sont fermées sur ses épaules. Ce piétinement sur place, nous, hommes du XX^e^ siècle, avons senti qu'il rendait le son sinistre et sourd des pas sans espoir des déportés et des innocents condamnés non seulement à mourir, mais encore à emmurer en eux-mêmes le renoncement à cette intime possibilité de transfiguration qui n'est pas même espoir, mais seulement instinct humain, implicite à chaque moment de la vie, et qui subsiste alors même que l'homme en est réduit à brouter comme une chèvre au milieu des broussailles. Cette fois la « métamorphose » a redescendu l'échelle humaine jusqu'au degré zéro et même plus bas.

Mais cette digression étant mise à part, la poésie dont nous parlons est caractérisée par le déclenchement noetique [1], par la floraison soudaine d'un art de la gnose sur la tige pure et culminante de l'être, floraison de « ces mouvements que je commente comme venant de moi », qui sont les mouvements de la métamorphose. Alors le commentaire est un passage, celui qui mène de l'acceptation implicite de ces « mouvements » jusqu'au sens qu'ils évoquent dans la matière qui les reçoit. La liberté créatrice devient pensive à la manière du « roseau pensant » pascalien au moment même où elle est agitée de ces inexplicables « mouvements ». Et l'idée même de la kyrielle,

(1) Du grec νοεω : noeo, je pense.

(en des poèmes comme: *Fontaine délivrance... Oiseau linge, linge rire... Si l'eau pure n'est que transparence*) de type post éluardien, mais non plus comme chez Eluard, litanie, est implicitement suscitée par cette série de « mouvements ».

Mais qu'est-ce, enfin, que le « regard » de Jean Tortel, sinon la pure continuation de l'œil, sa coagulation dans le visible: cette substance donnée aux choses à travers une série de « mouvements » liés les uns aux autres, si bien que le vu apparaît dans son « visible » authentique ? Au « ni vu ni connu » Jean Tortel oppose un « vu connu » et même un « je sais » lié au « je ne vois pas », comme si le savoir déliait le poète de son « voir » lui-même, et de sa condition de témoin, par l'identification immédiate de la chose avec sa perception; et l'homme est une chose qui se situe au delà même de sa propre possibilité de se percevoir, presque, dirait Jean Tortel, de se voir. A l'arrivée, l' « explication » est auto-explication intérieure en même temps que sortie de soi: un « mouvement » encore, non pas tellement, cependant, celui d'un noyau obscur, autochtone, mais plutôt une humanisation de l'inconnaissable, son incorporation progressive à l'activité et à l'attente de l'homme, dont, implicitement, le regard est déjà impatient de transmettre la vérité. Et le poète, au centre de ce « mouvement » (« ...une allégresse - Sur le point de se formuler »), à l'intérieur de celui-ci, porté par lui, ne sait plus, puisqu'il est au centre, s'il est immobile ou mu: « Immobile ou mu, je ne sais - Moteur ou crainte ou scandale... ») - avec, encore ce choc réflexe qui, en définitive, ne fait que refléter l'entité même du choc.

De l'intérieur de la matière, celle-ci se formule sur la ligne de l'exténuation et du silence; et le dialogue à la pointe où la parole va perdre l'entité de son message et même la possibilité de le transmettre, la probabilité d'être parole. Celle-ci révèle alors sa qualité de « suprême abri », de nid désormais concrétisé pour contenir une existence que rien ne protégeait, exposée qu'elle était jusqu'alors à tous les vents: « Contre l'orage et le bruit et l'éclat », tandis que le silence, la phase de pur témoignage, se substitue au sujet qui engendre la parole. C'est un silence décisif, un silence qui a trouvé sa forme accomplie. Le « poème » ne peut plus intervenir au delà, le créateur n'est rien d'autre que sa propre création, en une présence allègre, à la fois irréelle et intangible. Mais, au fond du « regard », la contemplation garde une sorte d'activité autonome: dans l'objet, l'activité de la parole devient pure figure, « une figure ensoleillée ». Vous pensez à Cavalcanti ? Pour ma part, je pense à la non intervention des averroïstes, à la pureté cathare qui, on sait pourquoi, ricocha sur les rivages méditerranéens et s'abrita, avant ses malheurs, en Provence.

Je ne sais rien de plus beau que la feuille
Dont l'épaisseur luisante et sans cassure
Couvre le fruit.

Je ne sais rien de plus beau que le vert
Protecteur des fruits,
Que le suprême abri de la parole
Contre l'orage et le bruit et l'éclat,
Qui prend la forme du silence. Et la
Profonde, la ténébreuse verdure,
Celle d'une figure ensoleillée.

II

Nous disons : « Silence encore une fois - Au début de tout Poème - Absent et présent... ». Et le « silence », s'il est le début de ce langage, en est aussi la contradiction nécessaire et la surprise finale. Le poète, au moment même où il pose sa comparaison : le langage et sa contradiction, la résout par l'équivalence : le langage est sa contradiction. Autrement dit la poésie paraît rendre les choses à leur être pur et l'homme perçoit sa propre existence au moment précis où il se sent créateur. Il crée donc sa propre existence en la détachant de soi. La création est-elle détachement ? C'est ce que semble une fois de plus proposer le poète, et surtout un poète comme Jean Tortel, très étroitement uni à sa propre création et pourtant non pas confondu avec elle, ou par elle, mais au contraire par elle éclairé. Où il semble regarder, il semble ne pas savoir et c'est précisément alors qu'il sait que son œil paraît se fermer, que paraît descendre la paupière de cette pudeur suprême, implicite au moment culminant, lors de l' « allégresse » de l'acte créateur. « Je ne vois pas, je sais ». Alors, la contradiction que le langage postule par le fait même qu'il se pose pour l'inventeur des choses, on peut dire qu'elle s'établit dans la propre disparition de celui-ci, quand il perd sa qualité subjective. Si le poète nomme, il perd aussi la faculté de distinguer entre l'existant et l'inexistant, celle qui lui est propre en tant qu'il est le maître d'un langage. Dès qu'il donne la vie, voilà que la vie n'est plus à lui, et le « poème » est « absent et présent » précisément pendant ce transfert de l'existence, et même, tout juste, tandis que se vérifie et ne cesse d'avoir lieu ce transfert. Lent contact, mais déjà foudroyant quand il transforme ses hypothèses en résultats, entre l'être et le paraître, entre la faculté de voir et l'explication, dans la chose vue, de sa consistance objective et illuminée. Et voilà qu'à l'arrivée la « lumière » est une « secousse étrange », bien sûr à la suite de ce contact établi avec la nuit, déjà souveraine, des choses. Tandis que, dans le sujet, se produit une opération complémentaire, une sorte d'obscur rassemblement en soi-même, comme quand une fronde, la pierre lancée, se rétracte.

Maintenant je suis avec moi.
Je réfléchis, je suppute,
Je m'inquiète, et m'arrête et pèse.

Et c'est la pesée de sa propre inanité, lourde de cette réflexion, de ce calcul ambigus et presque, j'oserais dire, circulaires ; c'est un repliement sur soi-même, une découverte de soi quasi pétrarquiste, les emblèmes en moins. Chez Jean Tortel, on dirait qu'une sorte de capacité culmine à la limite en une faculté de bienheureuse contemplation de soi. Car dans la pesée (le « je pèse »), dans cette pesée mesurée au fond de la conscience, il y a déjà, de la part du poète, la reconnaissance objective du fait que le monde, d'ailleurs en partie grâce à lui, existe.

Ce n'est pas sans raison, par exemple, que dans la cinquième partie du livre, faite de brefs et fulgurants quatrains, on trouve vis-à-vis ces deux poèmes où l'on dirait que la métamorphose surgit par un échange réciproque et simultané d'attributs (un peu comme ces voleurs de Dante qui s'en vont par couple, dans le Malebolge et qui, rien qu'en se contemplant mutuellement, échangent au *pair* leur être). Dans le premier poème, un être encore inobjectif prend corps :

Transparente montée
De ce qui n'est que forme
Pas de volume encor
Ni des bras nus pesants

Les veines bleues viendront
Couronner cet espace
Quand la chair l'emplira
En l'approfondissant.

Dans le second, c'est le corps subjectif du « langage dénudé » qui s'apprête à se muer en objectivité pure, son « corps limpide » hésitant plus dangereusement à ce moment-là, c'est-à-dire quand il cherche, dans sa propre appréhension objective, sa propre contradiction nécessaire :

Langage dénudé
Visibles cicatrices
Lividité peignant
Une peau sans apprêt

Que la sueur aigrit
Que les branches flagellent
Corps limpide hésitant
Ainsi plus dangereux.

Même s'il se rapproche par un de ses aspects : la fixité, mais adoucie, comme scintillante et quitte de l'obsédant suspense kafkaïen, de « l'école du regard », le « regard » est espace perçu, transformation du paraître en être, mais aussi rapport perpétuel entre la source et le fleuve, c'est-à-dire ce quelque chose d'éternellement inachevé qui est décelable même dans la création parfaite ; c'est que l'imperfection de

la création réside seulement dans la conscience qu'en prend l'homme, mais blessure qui se suture et se cicatrise dans cette prise de conscience et par le fait même qu'elle est à chaque instant témoignée. « Un pan de transparence se détache ».

Vous me quittez une à une
Belles conquêtes gages
Que je gardais à l'ombre
Vous que je prenais pour moi
Vous disparaissez dans l'espace
Qui n'est pas votre nuit mais bien la mienne

Et voici que, dans la lente osmose linguistique qui se poursuit, grâce à ce regard, entre ses contraires, un tel « espace vivant » crée une perspective platonicienne d'obscurcissement de la source même de la lumière: la nuit n'est plus celle, connue désormais des « Belles conquêtes gages - Que je gardais à l'ombre », mais celle que provoque, par contraste, une telle lumière, en celui qui regarde au plus profond de l'ombre. La poésie de Jean Tortel est une poésie qui ne remonte pas l'hypothèse sémantique de la parole jusqu'à la chose primitive - comme ce fut le cas pour la révolution italienne de ce siècle, dans sa découverte du concret - mais plutôt une poésie qui se réclame, et bien pour vaincre l'abstraction de son langage, de la « nuit » scévienne; où alors la chose illuminée, la passion luminescente sont surveillées par une continuelle ronde subjective: d'où l'illumination *précieuse* par des reflets intellectuels du sujet lui-même, à travers cette émission de lumière qui n'appartient désormais qu'à la seule passion. C'est un platonisme renversé: c'est la caverne, ce sont les idoles de l'esprit qui éclairent le spectateur qui fait face, dans l'obscur de soi, témoin déshabité d'une création que l'aube touche à peine, une aube spectrale mais tranquille dont il s'est dépouillé quand, généreusement, en véritable Saint Martin du XX^e^ siècle, il a ôté son manteau pour le donner au pauvre.

Jean Tortel, un regard qui s'obscurcit pour que reste entre deux pénombres - d'un côté la « bouche obscure » et de l'autre cette station à l'ombre de soi-même - la « lumière » d'une poésie réalisée en un pur être, dans la passion suffisante de l'image. Alors les yeux, comme si l'on fixait le feu, et qu'on attende, s'emplissent de reflets, de mouvantes lueurs.

PIERO BIGONGIARI.

(Traduit de l'Italien).

GEORGES DUBY

CHRONOLOGIE D'ANDRÉ MASSON

C'est à l'étranger qu'il faut aller pour mesurer avec exactitude le prestige d'André Masson et pour situer cet artiste à sa vraie place dans le panorama de la peinture actuelle. Une histoire sincère de ce que furent en notre temps la critique d'art, et le maniement à Paris des moyens publicitaires, rendra compte aisément un jour de cette irritante injustice : que ce grand peintre, parmi les plus grands aujourd'hui vivants, l'un des créateurs de ce second XX^e^ siècle dont les prestiges ont commencé depuis quinze ans de se dévoiler à nos yeux, soit demeuré en France si longtemps méconnu. Or voici justement qu'une grande galerie parisienne vient, en présentant quatre-vingts de ses dessins, de permettre une vue d'ensemble de son itinéraire esthétique. Cette ample présentation manifeste d'abord avec éclat que pour Masson, qui « ne peut se passer de dessiner » (1), l'instrument d'expression le plus spontané, le mieux ajusté à son être le plus intime, fut toujours la ligne - cette ligne fiévreuse et passionnée, tour à tour saccadée, rompue et comme haletante, puis alanguie, arrondie dans les gestes mêmes de la tendresse amoureuse, et de nouveau dardée, projetée comme une flèche ou comme un vol d'oiseaux migrateurs vers l'objet d'un désir. Mais surtout, grâce à ces dessins dont beaucoup sortaient pour la première fois des cartons, dont les premiers datent de 1922, les plus récents du mois d'Octobre 1960, il est maintenant possible d'établir avec plus de précision la chronologie de l'œuvre entière, d'en mieux marquer les étapes, d'y reconnaître des périodes, et parmi celles-ci de distinguer les plus fécondes, les plus entraînantes et qui ont ouvert des voies véritablement nouvelles.

•

(1) L'expression, comme toutes celles qui, dans cet article, sont placées entre guillemets, est d'André Masson lui-même (interview de Georges Bernier, dans *L'Œil*, Mai 1955).

1924, André Masson, à vingt-huit ans, rompt avec le cubisme et nul autre avant lui n'avait brisé si complètement, ni proposé une esthétique aussi radicalement différente. Un moment en effet, il s'était associé à l'entreprise poursuivie depuis Cézanne pour analyser rationnellement l'espace, pour construire et composer une architecture solide de formes intelligibles. Le voici d'un coup qui s'en détache, qui fuit ; il s'est enfin trouvé lui-même ; il se laisse emporter par le vent des passions, par la fougue, par les grandes marées affectives. Lui seul, dans le groupe des surréalistes, ose appliquer à l'expression graphique les procédés de l'automatisme. Et cette écriture absolument libérée lui permet enfin de s'évader tout à fait d'un univers pour lui trop logique, trop contenu et charpenté, trop soucieux de mesure, d'espace, trop statique. Car les arabesques qui s'échappent de lui dans les transes, s'organisent, bourgeonnent, prolifèrent selon les rythmes de la croissance organique. Souples, tendues, érigées, poursuivantes, les lignes, dans les « tornades, sans aucune forme précise », sont réellement vivantes enfin, et mobiles. De la sorte, Masson se révèle comme le traducteur de l'emportement, de l'éclosion, de la turgescence, et de cette flamme rouge qui pousse à se battre, à aimer et à se perdre dans les massacres. Désormais, depuis les premiers dessins automatiques, son œuvre exprimera, dévoilée, la vérité biologique, et les pulsions inquiétantes qui, dans les profondeurs de l'être, sont à la source des passions. Ainsi s'introduisit dans l'art français, pendant les années désorientées de l'immédiat après-guerre, un lyrisme des plus natifs, des moins gouvernés, et la jubilation tragique.

Il fallut quelque temps pour que ces libertés conquises puissent, du dessin à l'encre, être transposées dans les techniques de la peinture. Car peindre, c'est manier une pâte rétive, lente à s'émouvoir aux impulsions de la sensibilité. Pourtant, en 1927, paraissent les « peintures de sable », dont l'importance novatrice n'est pas moindre dans l'histoire des arts nouveaux. Masson choisit alors de disposer la toile à même le sol, horizontale, et d'en faire, comme d'une terre ouverte à la semence, le réceptacle de projections colorées. Les grains de sable, peu à peu accumulés en minces alluvions successives, proposaient de grandes plages frémissantes, nées pour ainsi dire d'elles mêmes en dehors de tout souci de cadre, de perspective ou de composition, et que l'artiste enfin rendaient signifiantes en les liant d'un réseau de lignes inspirées. Peinture encore de violences et de spasmes et qui manifestait, pour reprendre les termes de Henri Kahnweiler, non plus un monde de formes comme celui des cubistes, mais un monde de *forces*. Précurseur de tout l'art informel et de ce qu'on appelle quelquefois l'abstraction lyrique, André Masson s'accordait ainsi inconsciemment à l'angoisse d'une époque qui commençait à pressentir que l'univers n'est point solide et stable, mais qu'il semble au contraire résulter d'un équilibre

tendu de forces affrontées. En historien, je suis frappé de rencontrer une fois de plus un peintre comme premier interprète d'une nouvelle représentation du cosmos, et de saisir la peinture dans sa fonction prémonitoire, traduisant, comme c'est si souvent le cas dans le progrès des civilisations, avant tous les autres arts, toutes les philosophies et de manière semble-t-il spontanée et naïve, les découvertes à peine divulguées des savants.

•

Cette première période, que l'on pourrait dire « automatique » (ce serait, à mon sens, en restreindre la portée et la mêler de beaucoup d'éléments suspects que de la nommer seulement surréaliste) situe donc André Masson au seuil de la grande mutation esthétique de l'entre-deux-guerres, en annonciateur isolé d'un mouvement qui entraîne aujourd'hui d'amples secteurs de la création picturale, et dont on ne peut encore prévoir jusqu'où se prolongeront les développements. Je placerais volontiers entre 1942 et 1944 une seconde phase de particulière fécondité, l' « américaine », puisqu'elle correspond à l'exil de l'artiste aux Etats-Unis. Il ne s'était point établi à New-York ou dans une autre grande ville, mais dans une ferme de la Nouvelle-Angleterre, au contact intime d'une nature beaucoup moins domptée que l'européenne, prodigieusement drue, excessive en hiver dans le déchaînement des bourrasques, comme dans l'explosion de ses germinations printanières. On peut penser que ce fut cette familiarité avec les puissances naturelles qui engagea Masson à s'abandonner de nouveau au robuste courant de son tempérament lyrique, à épier les élans organiques, les bouillonnements, l'éclatement des germes et le tourbillonnement des rafales. D'admirables peintures, où la vivacité des couleurs s'accorde parfaitement aux lignes nerveuses, naissent à ce moment sur le thème de l'œuf, ou de la graine, ou du gland qui déjà renferme la feuille de chêne, et le chêne tout entier avec ses racines, ses ramures, le vacarme des orages dans ses branches déployées. De cette époque date ce dessin dont la force tourmentée dominait l'exposition de Novembre: l' « Arbre dans la tempête ».

Ajoutons que ce fut peut-être pendant ce séjour américain que l'influence de Masson s'exerça de la façon la plus déterminante sur l'évolution future de la jeune peinture. La critique des Etats-Unis a récemment établi que Jackson Pollock perçut directement le message de Masson en 1943 et qu'il en fut entièrement bouleversé. Il suffit pour s'en convaincre de confronter, en les datant avec précision, les œuvres des deux peintres, ou tout simplement d'examiner les images juxtaposées qui, dans le numéro new-yorkais d'*Arts* de Novembre 1959, illustrent un excellent article de William Rubin. De toute évidence - et il faut s'indigner que le public français n'en soit pas mieux averti - la jeune école de New-

York, c'est-à-dire l'un des foyers les plus actifs aujourd'hui de la création picturale, procède pour une bonne part d'André Masson, et poursuit les recherches graphiques qu'il avait amorcées, solitaire, en 1924, dans l'atelier de la rue Blomet.

•

Le retour en France ouvre une décennie qui apparaît maintenant comme un temps de méditation, de plénitude reposée et de retour aux sources. L'œuvre de Masson se décompose, on le voit, comme le courant de fleuves torrentueux, en passages rapides, pleins de fureurs et de tumultes, mais que séparent des parcours apaisés, aux eaux lentes et profondes, où les puissances s'accumulent pour de prochains déversements. Fin d'exil: l'artiste revenu au pays natal est reconquis par sa jeunesse; à La Rochelle, puis à Aix, il se laisse prendre aux charmes des brumes, et fasciner par l'infinie diversité des miroitements lumineux; il subit aussi l'influence de l'art classique chinois, mais comme à retardement puisqu'il faut placer en fait dès 1942 et à New-York, sa découverte de la peinture Song dont « la ligne est si ouverte qu'elle rejoint la fluidité universelle ». Les œuvres de ce temps sont sereines. Il s'ensuit que le dessin passe au second plan. Pendant un moment, en 1946, Masson s'est même interdit de dessiner pour ne pas devenir trop habile; et lorsqu'il reprend la plume, la ligne se dilue dans les lavis, tend à se fondre dans la tache, s'émousse en tout cas, estompe son agressivité et ses griffures. Quant à la peinture, production majeure, elle se développe alors en amples coulées colorées, qui semblent des hommages à Renoir et à Monet (ce qui incite à rappeler que Masson fut l'un des premiers à célébrer les mérites des Monet de la période finale, à préparer donc cette renaissance de l'impressionnisme qui s'est épanouie en France après 1944), mais qui sont sans doute davantage des hommages à Turner, créateur, lui, d'un univers imaginaire.

Cependant, parce que les caractères de l'écriture chinoise sont à eux seuls une invite au graphisme incisif et fugace, parce que la campagne provençale, écrasée par un ciel implacable, est toute de violence mal contenue qui tout à coup se libère dans les tournoiements du mistral, les contorsions de l'olivier ou les cassures des gouffres, parce que le revers de la montagne Sainte-Victoire est un gigantesque tumulte pétrifié, on perçoit, au cœur même de la période « aixoise », sous l'apparente détente et le bonheur des irisations lumineuses, un frémissement secret, une angoisse masquée, qui sont comme l'attente du drame. Et dès 1953-1954, de nouveau André Masson s'emporte. Mouvement, fièvre, poursuite, désir; le mythe de Tantale le hante. De nouveau paraissent d'admirables dessins, de sable ou d'encre, fringants, convulsés, déchirés, ou cinglant vers on ne sait quel infini.

Dans cette liberté graphique, des formes spontanément naissent, que toujours l'artiste accueille, car il se veut « figuratif » et entend par son œuvre signifier. Formes captées, dès qu'elles émergent de l'émotion inconsciente, mais non captives. Formes laissées vivantes: attentif, depuis plus de trente ans, à retrancher et à réduire tout ce qui pourrait gêner ou retenir l'immédiate transcription des phantasmes que crée son esprit, Masson sait protéger, nourrir leur croissance. Comme ces paysages de Rubens dont les lignes entraînent le regard dans une virevoltante aventure, ces figures vibrantes sont parmi les plus *animées* de la peinture d'Occident. Et non point de la gesticulation théâtrale et composée des baroques décadents, mais de leur propre élan vital, stimulé parfois de cette même tempête qui secoue et démantibule les grands décors de Tintoret.

Puis le coup est asséné, brutal: Masson, le passionné, le torturé souffre depuis un an plus sans doute qu'il n'a jamais souffert. Sur le dernier dessin qu'exposait Louise Leiris, dédié à son fils Diego, prisonnier, ces « Algériennes à la prison Saint-Paul », dressées côte à côte, tendues, menaçantes comme les grandes figures spectrales qui peuplent les cauchemars de leurs regards d'accusation, sont la condamnation la plus bouleversante, la plus convaincante qui soit. Le grand artiste fait face ici à toute la misère du monde. Exprimé dans cet extraordinaire langage graphique, ce cri où l'amour paternel nourrit la colère, pourrait bien enfin manifester largement la hauteur singulière où l'art d'André Masson se trouve aujourd'hui parvenu.

GEORGES DUBY.

CHRONIQUES

LES ARTS

D'UN ART FIGURATIF JUDAÏQUE

Il y a seulement quarante ans l'existence même d'une imagerie juive n'était pas pensable. Une intransigeante proscription de la loi de Moïse avait interdit, semblait-il, tout art figuratif dans le judaïsme. Certes l'archéologie n'était pas sans avoir fait connaître la décoration des plus anciennes synagogues de Palestine : ses éléments, surtout géométriques ou végétaux, s'inspiraient à la fois du décor oriental et du décor romain dans la disposition, la symétrie, le choix des couleurs, etc... On y trouvait aussi la reproduction des objets du culte, armoire de la Loi ou chandelier à sept branches, et très rarement celle de quelques animaux. Or, des fouilles menées par des missions française, anglaise et américaine, de 1919 à 1932, ont révélé un art figuratif judaïque. Les plus anciens vestiges en sont les fresques murales de Doura-Europos, une petite ville du haut Euphrate, à la frontière de la Mésopotamie (III^e^ siècle). Les autres sont des mosaïques de pavement d'un groupe de synagogues israëliennes, situées dans une zone s'étendant des environs de Gaza au lac de Tibériade. Elles se situent à l'époque de l'âge d'or de la mosaïque byzantine, V^e^ et VI^e^ siècles. Ce sont elles qui font l'objet du plus récent des volumes de la célèbre collection de l'U.N.E.S.C.O. dans laquelle chaque pays veut révéler au public cultivé une conjonction caractéristique de son art avec son histoire, ses caractères ethniques et son invention spirituelle.

Les représentations figuratives de l'art judaïque sont-elles seulement le fait de la complaisance de certains rabbins dépourvus de rigorisme, que l'on pourrait appeler « évolutionnistes » ? Michel Avi-Yonah cite une sentence de Rabbi Abun, qui date du IVe siècle et que reproduit le Talmud de Jérusalem, où il est formellement toléré les figures peintes des pavements, ce qui montre combien était « avancée » à l'époque la conception religieuse juive de la décoration, si l'on souligne que la mosaïque de Beth-Alpha représentait non seulement des êtres humains mais encore la main de Dieu dans un nuage. Jamais le clergé chrétien n'aurait admis que l'on puisse *marcher* dans une église sur l'image divine. Mais c'est précisément la co-existence, en Palestine, des églises chrétiennes, qui détermina l'évolution de l'art juif.

Son peuple vaincu, sans espoir de libération. Une occupation méticuleuse, administrative et militaire, des Romains. Puis un état byzantin autoritaire, imposant le triomphe de la religion chrétienne et lui assurant une propagande efficace en construisant partout dans le pays de somptueuses églises. Le Judaïsme se devait d'organiser la *résistance*. Non pas la politique, sur laquelle il n'avait pas d'illusion, mais la spirituelle, seule capable de conserver au peuple juif sa cohésion, son unité, d'assurer son existence même, sa perdurée. Voilà pourquoi, dût-il en coûter sur le plan doctrinal de la religion, il était indispensable que les synagogues puissent rivaliser avec les édifices chrétiens que l'argent de l'empereur Constantin avait systématiquement multipliés dans le pays (au VIIe siècle, une église par mille habitants). La minorité juive, en contact depuis plusieurs siècles avec l'art païen et ses séquelles, mise ensuite en présence de la richesse des sanctuaires chrétiens, de leurs sculptures, de leurs mosaïques, de leurs dalles de marbre, de l'éclat des ors qui luisaient dans la pénombre des absides, cette minorité juive éprouvait le besoin de justifier un art juif sur un plan égal ou du moins comparable. D'où les décorations de synagogues en mosaïque figurative que les fouilles ont mises à jour sur le territoire d'Israël.

Certes les mosaïstes juifs utilisent souvent, au VIe siècle, le répertoire romain de formes industrialisées, tout auréolé encore du prestige du luxe et du rendu naturaliste. Aucune différence de style entre la *Panthère* ou l'*Arbre* du pavement de Césarée, et les mosaïques du mausolée de Galla Placida, de Ravenne, pas plus qu'entre ces dernières et celles de Pompeï. C'est un art de survivance, sans cesse diminué de valeur et d'invention depuis l'époque hellénistique, l'art sans force que les chrétiens, eux aussi, avaient *utilisé* dans les premiers temps de leur religion, tout en le transformant profondément par le symbolisme.

Mais à Hefzibah, dans la synagogue de Beth-Alpha, on se trouve en présence d'un art jeune et fort, aussi maître de lui-même que celui des mosaïques de Justinien et Théodora,

à Saint-Vital de Ravenne, qui sont exactement contemporaines [1]. Pourtant les différences sont immédiatement sensibles. L'art de Saint-Vital est un art de cour, raffiné, luxueux, élégant. L'art de Beth Alpha est un art rustique, les personnages du *Sacrifice d'Abraham,* ceux du *Zodiaque* sont des paysans et ce sont des artisans de la campagne qui ont créé leurs formes gauches et frustes [2]. Leur caractère rural et l'intensité de leur foi n'est pas sans évoquer le meilleur de l'esprit actuel des pionniers israëliens.

Le parallélisme de l'évolution stylistique de l'art byzantin et de l'art judaïque par rapport à la tradition antique constitue une évidence. L'un et l'autre sont partis d'un ensemble de formes et de formules *dépourvues* de contenu et qui n'avaient plus, au IIIe ou au IVe siècles, que des visées techniques. Incapables d'invention créatrice, elles se limitaient à la reproduction illusionniste des choses. A ces formes gréco-latines si vides, ils ont donné un contenu spirituel tel qu'elles tendaient à devenir un monde de signes particuliers, indépendants de la réalité, exprimant librement une foi. Dès lors, l'important était, non pas l'imitation de la réalité, mais l'affirmation de ces signes qui marquaient un ordre religieux. On trouve dans l'art byzantin comme dans l'art judaïque la même indifférence à la perspective ou aux ombres, le même souci hiérarchique et non pas réaliste de la proportion des objets, les mêmes figures « flottantes » dans l'air, les mêmes alignements de personnages. L'art ne vaut plus par ce qu'il *représente :* il vaut par ce qu'il *signifie.* C'est ce qu'exprime M. Avi-Yonah en écrivant que les mosaïques juives du VIe siècle appartiennent à un mode de représentation de caractère conceptuel, et non de caractère visuel.

On pourrait faire remarquer que les mosaïques de Beth-Alpha paraissent des copies maladroites ou des imitations, par des artisans sans habileté, des modèles naturalistes des grands artistes hellénistiques et romains. Leurs formes traduiraient la *régression* du style impérial romain, comme il a été soutenu que les monnaies gauloises n'étaient que la régression du style des statères macédoniens de Philippe II. Mais toute affirmation de ce genre serait forcément basée sur une conception progressiste, dans le sens uniformément illusionniste de l'art. Or nous savons aujourd'hui, parce que nous avons une connaissance plus juste des arts de haute époque et des époques dites « de décadence », qu'il n'y a pas, dans le domaine de l'art, de dégradations, de déclinements, de dégénérescences des formes. Il y a seulement des formes qui se modifient, qui se changent en d'autres formes. Quels que soient les modèles, même les prototypes, qu'un

(1) Début du VIe siècle (avant 547). Voir André Grabar: La Peinture byzantine (Skira éd.).

(2) « Il convient de se rappeler, à ce propos, que les Juifs étaient alors un peuple de « travailleurs de la terre » et que la plupart d'entre eux vivaient dans des villages » (Michel Avi-Yonah, introduction à l'ouvrage, page 20).

style peut utiliser, c'est en définitive *une création de plus en plus originale* qui s'affirme en lui.

Deux études fort intelligentes de Meyer Schapiro et de Michel Avi-Yonah font une analyse esthétique poussée des mosaïques de cette synagogue de Beth-Alpha, que deux artistes juifs ont signées de leurs noms en grec, Marianos et son fils Hanina. Mais on regrette que neuf seulement des trente-deux grandes planches en couleurs soient consacrées à leur art plein de sève et d'originalité, le reste des reproductions intéressant souvent des imitations sans personnalité de ce répertoire industriel gréco-romain dont nous avons parlé.

Dégageons les caractères principaux du style de ces pavements dont les personnages semblent dessinés par Dubuffet, « une des rares mosaïques, écrit Meyer-Schapiro, où nous voyons à l'œuvre un esprit artistique original appartenant à une culture non-classique » :

1° Le réalisme spirituel. Les objets ne sont pas représentés dans leur apparence mais dans la connaissance que l'artiste possède d'eux. Il figure un char de face, et ses roues de profil. De même l'échelle des proportions se réfère à l'importance mentale des objets et non à leurs mesures réelles.

2° L'isolement des figures. Les compositions procèdent par « juxtaposition d'éléments distincts ». Les figures sont isolées dans un but descriptif d'abord, la netteté de leurs formes les rendant plus lisibles, et puis ensuite dans un but spirituel, la valeur symbolique ou rituelle de chacune prenant une plus grande force par l'isolement et l'attention ainsi provoquée.

3° La composition uniformément dispersée. C'est la conception orientale de la décoration, celle du tapis, où les objets représentés, également répartis, distribuent l'intérêt ornemental sur toute la surface en évitant les vides.

4° La multiplicité des axes. Non seulement il n'y a pas de perspective mais encore chaque figure se comporte suivant un axe propre. Le bélier du *Sacrifice d'Abraham* par exemple a un axe perpendiculaire à l'axe vertical de l'arbre auquel il est attaché.

5° Le défaut de correspondance entre le sujet et les formes. Les divers personnages, qui se présentent dans une frontalité rigide, sont indépendants dans la composition par leurs gestes comme par leurs formes. Leur attitude est souvent sans rapports avec l'anecdote du sujet. On pourrait dire encore qu'il y a autant d' « axes narratifs » que de personnages.

Il faut enfin souligner que les mosaïques de pavement trouvées à Hefzibah ont la valeur d'un exemple. Elles montrent *l'importance des provincialismes romains dans les destinées de l'art antique.*

Durant le long déclin de l'empire romain, les provinces prirent une place de plus en plus grande, non seulement au point de vue politique, mais encore au point de vue artistique.

De jour en jour les modèles plastiques de Rome perdaient de leur ascendant, de leur influence. Les « provinciaux » se servaient encore de leur technique, mais ils en rejetaient petit à petit le style. Le vieux fonds populaire de la province d'avant l'occupation romaine tendait à transparaître et même à transformer les formes romaines pour en définitive les chasser. La *résistance artistique* des provinces occupées est un fait historique qui apparaît au fur et à mesure de l'affaiblissement de l'empire et se prolonge sous le régime autoritaire de Byzance. L'organisation esthétique de cette résistance diffère évidemment pour chaque province. Celle de la Syrie n'est pas la même que celle de la Gaule, celle de l'Egypte que celles de la Mésopotamie, de la Germanie ou de la Bretagne. En Judée, « la plus négligée des provinces romaines », dit M. Avi-Yonah, promue au rang de « Terre sainte » chrétienne par l'empereur Constantin, la Résistance, quoique les principes religieux y aient certainement répugné, a voulu se situer sur le plan artistique même de l'occupant: la figuration. Elle l'a ensemble disloquée et régénérée.

En regardant le *Sacrifice d'Abraham* du pavement de Beth-Alpha nous pensons immédiatement aux deux panneaux en isorel de Picasso, *La Guerre et la Paix,* peints pour un « Temple de la paix » à Vallauris. Même primauté de l'image mentale sur l'image illusionniste, même naïveté et même liberté linéaire, même sens du symbole plastique, même indépendance de la couleur, et aussi même part de vulgarité. Mais la mosaïque juive crée *spontanément* ce que Picasso *recherche* dans son œuvre de Vallauris: *la négation de l'art et la force rustique et naïve,* c'est-à-dire un mélange percutant, par son côté scandaleux, de caractères *destructeurs* et de caractères *constructeurs*. La sève paysanne, la simplicité crue, le dessin enfantin, la fraîcheur de vision et la foi des deux artistes juifs du VI^e^ siècle sont vrais. Picasso recrée cette vérité - et c'est dans l'aisance et dans la force de cette re-création que réside son génie de peintre. *La Guerre et la Paix* ne sont pas considérées par la critique comme un chef-d'œuvre. Œuvre d'un seul homme, leur idéologie ne se double pas, comme à Beth-Alpha en Israël, d'une fierté nationale et religieuse, de la présence de tout un peuple et de la jeunesse saine d'un art.

PIERRE GUERRE.

(ISRAËL, MOSAIQUES ANCIENNES, *par Meyer Schapiro et M. Avi-Yonah. Un vol. cartonné, 32 pages, 32 grandes planches en couleurs. Prix: 70 NF.* COLLECT. U.N.E.S.C.O. DE L'ART MONDIAL. BRAUN, ÉD.).

LETTRES D'OC

Je vois bien, à lire l'*Anthologie de la Poésie Occitane* que vient de nous donner M. André Berry, quelle était l'intention de cet aimable amateur de poésie, poète lui-même d'un certain renom, très au fait de la chose littéraire et donc des goûts du lecteur français : arracher nos œuvres d'oc à la réserve tranquille où les spécialistes philologues chassent le texte rare, où ne s'aventurent derrière eux que quelques esprits curieux et un peu braconniers. Dévoiler l'existence en France d'une seconde poésie, plus ancienne que celle qui naissait avec les trouvères et continuée comme elle jusqu'à nos jours, malgré de graves accidents historiques. Ecrivant le français comme homme de France, mais Gascon, éditeur de Pey de Garros, André Berry se passionne pour cette dualité linguistique qu'il reconnaît dans la culture nationale et qu'il finira bien par faire reconnaître à ses nombreux lecteurs. Sa préface le dit, et nous livre des réflexions dont on ne saurait faire fi : « commune, en même temps qu'elle relève de provinces assez nettement séparées, à l'Occitanie tout entière, la poésie d'Oc, avec le bénéfice d'une féconde décentralisation, n'a pas, on doit aussi le noter, un caractère moins national que la poésie d'Oïl. Mais ici gîte l'erreur qu'il faut aussitôt débusquer ; les deux poésies ne sont pas opposées, elles sont complémentaires ; la poésie de la France ne serait que la moitié de ce qu'elle est, si l'on en retranchait la production de la partie la plus poétiquement douée du territoire ». Voilà bien défini le fait littéraire d'Oc, qui n'est pas provincial. Voilà son importance mesurée, et sa nécessité reconnue. On pourrait trouver hâtive cette affirmation : « La partie la plus poétiquement douée du territoire ». Hâtive est toujours la critique, quand elle avance quelque *genius loci* : les bons génies, comme les vertus du sol ou de la race expliquent tout et n'expliquent rien. Mais sans doute A. Berry a-t-il voulu constater plus qu'expliquer. Son *Anthologie* est un constat massif et péremptoire : le pays d'Oc n'est pas pauvre en poètes, et ces poètes incarnent en poèmes bien vivants ce que notre auteur entend par poésie.

Il montre à suffisance qu'il n'aime guère les recherches contemporaines, qu'il voudrait en préserver le monde occitan. Il se plait au « lyrisme personnel », au « burlesque », au « rustique » et use d'un adjectif qui vaut toutes les professions de foi littéraires : « vert ». Nous ne le contredirons pas : que ce soit parmi les ravissements juvéniles de la poésie troubadouresque, que ce soit dans la trivialité puissante et dans le réalisme populaire ou populacier de nos poètes des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^, que ce soit dans la géorgique mistralienne, et post-mistralienne, on respire dans le domaine d'Oc un parfum de sève. L'âge classique médiéval n'est pas aussi intellectuel et sophistiqué qu'on a voulu le dire, et une fois passé ce haut moment de création courtoise, adieu la courtoisie ! Le poète d'Oc trousse la bergère, chante la nature, célèbre le vin, élargit son propos avec une bonne grosse voix de santé, maintient avec son peuple une familiarité souriante, et s'il pleure, ce sont les larmes de Margot !

Cela est vrai ! Cela n'est pas tout à fait vrai non plus. André Berry a fait un sort à un nombre assez important de poésies grivoises. Il hait, avoue-t-il, les anthologies pudibondes, et il a bien raison. Mais je crains qu'à le suivre, son lecteur ne se méprenne. Les poésies de ce style sont après tout bien moins nombreuses en oc qu'en oïl. Elles n'ont fait la gloire particulière d'aucun de nos auteurs. Si Guillaume d'Aquitaine, notre premier troubadour, est si important, ce n'est pas pour avoir chanté le chat d'Agnès et d'Ermessen, mais pour avoir élevé avec les moyens qui étaient les siens, primitifs encore, ses amours au plan de la joie d'amour. Si Daniel Sage mérite notre attention, ce n'est pas pour avoir conté plaisamment le dépit d'une mal-mariée, mais parce que nous percevons en lui une tout autre audace, celle d'un libertin en ce début du XVII^e^. Tout heureusement A. Berry donne de Guillaume IX et de Sage d'autres pièces. Nous ne lui reprochons qu'un déséquilibre dans son choix abondant, pour satisfaire son humeur.

Mais à vrai dire, ce choix me gênerait moins s'il était assorti de quelques considérations rapides d'histoire littéraire. Il suffirait parfois d'appeler priapique telle pièce pour la relier à un courant de naturalisme qui, une fois perçu, dramatise à nos yeux toute une période de création. On voit mieux, suivant ces perspectives explicatives, ce qu'est la trivialité admirable de Pey de Garros, une esthétique et un témoignage historique (aucun poète en français ne nous fait frémir de cette façon aux malheurs du peuple pendant les guerres de religion ; aucun n'est placé si près du sol). On peut même s'interroger sur la prétendue vocation burlesque de notre pays : n'est-ce pas la preuve que, face au français souverain comme le Roi de Paris, notre langage se sent socialement inférieur ? Il s'enferme dans des genres mineurs comme dans un terroir mal éduqué. En tout cas, depuis Jean de Valès qui travestit Virgile un peu avant Scarron jusqu'à l'Abbé Favre

qui opposa la grossièreté campagnarde au mythe rousseauiste, il y a là un phénomène historique développé : seule l'histoire littéraire, pensons-nous, peut en rendre compte. On regrette aussi que d'autres courants aient été sacrifiés : la poésie ouvrière urbaine entre autres. Bigot est absent, et une chanson (des moins brutales) de Victor-Gelu, c'est trop peu pour rendre compte de ce torrent d'invectives révolutionnaires qui submergea un moment la Provence.

André Berry a fait, sous forme anthologique, une histoire *externe* de la poésie occitane. Il apporte des noms et des œuvres, grâce à ses lectures abondantes. Il arrache à l'oubli certaines œuvres (félicitons-le d'avoir mis à leur place et La Fare Alais, et Alphonse Tavan, et Paul Froment, et Auguste Fourès, et le délicieux Jean-Baptiste Chèze). Mais il ne fait pas assez d'analyse *interne*. Son livre a l'immense mérite d'en finir avec la répartition par provinces de nos auteurs, avec la conception ridicule d'une littérature de terroirs. Ce mérite nous conduit à exiger davantage de lui : une classification qui nous fasse parcourir les accidents divers, la réalité complexe de l'expression d'Oc, qui nous amène jusqu'au poème par des chemins éprouvés et d'un pas assuré. Pour prendre un point de comparaison facile, pense-t-on qu'un sonnet français de la fin du XVI^e^ siècle puisse être abordé sans la connaissance des travaux essentiels d'analyse et de réévaluation qui l'ont exhumé ? Ce qui vaut pour la poésie française, vaut bien davantage pour la poésie d'oc, si mal connue et méconnue, si peu analysée, évaluée encore. A. Berry était armé pour ce travail : les problèmes d'histoire littéraire ne lui sont certes pas étrangers. Il parle de Mistral dans sa préface en des termes discutables peut-être, mais véritablement critiques. Il innove justement en faisant commencer la Renaissance du XIX^e^ siècle à Fabre d'Olivet : le Félibrige apparaît ainsi pour ce qu'il fut, toute légende héroïque mise à part, une coterie exceptionnellement chanceuse d'abord ; ensuite une « concrétion » de multiples efforts antérieurs.

Quoi qu'il en soit, le lecteur de ce livre apprendra beaucoup, s'il n'est pas spécialiste de la langue d'oc. L'historien littéraire pourra même l'utiliser : beaucoup de ces textes sont difficiles, ou impossibles à trouver. André Berry les donne dans leur forme originale, négligeant toute adaptation ou modernisation. Il les traduit, quant le poète ne s'est pas traduit lui-même, avec ce souci qui le poursuit depuis son *Florilège des Troubadours* : faire faiblir l'exactitude philologique au bénéfice de l'exactitude poétique, et d'ailleurs adapter les procédés de traduction au style de la pièce. C'est là la partie la plus méditée, justement méditée, de son œuvre.

La connaissance des lettres d'Oc avance pas à pas. Ce livre est un pas. La critique que nous en faisons en souligne l'importance. Elle en souhaite d'autres, plus avant, comme il est naturel. C'est péniblement que cette poésie gagne sa place à son propre soleil. De cette peine l'*Anthologie* d'André Berry

donne peut être une image trop adoucie, ou trop simple. Mais le livre est là : il est désormais interdit de prétendre en France que la poésie occitane est un étroit domaine, une chasse gardée, ou une friche.

●

De la difficulté que l'on éprouve à apprécier le phénomène poétique occitan, et du travail critique qu'il y faut, un auteur provençal est comme le symbole : Théodore Aubanel. Et c'est par Aubanel que récemment une recherche consciente de ses devoirs a entrepris le grand œuvre. André Berry s'y joint. Il y a quelques années sans nul doute une telle phrase eût été impossible : « Dans cet ordre (celui du lyrisme), il s'en faut de peu que l'éblouissant Maître de Maillane ne soit surpassé par Théodore Aubanel ». Mais voici que s'ajoute Joseph Salvat avec un volume tout entier consacré à la *Grenade Entr'ouverte*. « Etude historique et littéraire » est-il écrit en sous-titre. L'histoire est celle du recueil, de sa rédaction, de sa préparation, de sa publication. L'Abbé Salvat connaît les exigences de la méthode universitaire : il n'avance rien qu'il ne prouve par des citations nombreuses. Il avoue tout ce qu'il doit aux études de Claude Liprandi. Il a lui-même eu entre les mains des correspondances félibréennes, de Mistral et de Roumanille, que Liprandi n'avait pu utiliser. Aucune révélation bien surprenante, en tout cela, mais l'atmosphère pénible de suspicions qui pesait sur Aubanel est confirmée. Quant nous aurons une édition critique des œuvres de Mistral et de Roumanille, quand d'autres documents seront publiés, les premiers moments de la Renaissance provençale seront arrachés à l'hagiographie félibréenne. On pourra se passionner pour la vie contrastée et ardente que menèrent les grands promoteurs de 1854. Déjà un grand coin du voile est soulevé. Il est bon signe qu'un érudit prudent et un dignitaire félibréen comme Joseph Salvat apporte au rétablissement de la vérité historique son travail et sa caution.

Comme il est aussi Chanoine, une malice bien excusable nous fait gagner au plus vite le chapitre où il analyse la condamnation d'Aubanel, en 1860, par certains auteurs cléricaux. C'est pour rencontrer, après une recension de ces attaques, un jugement qui nous comble : « Le reproche d'immoralité, qui eut son point de départ dans la « Revue des Bibliothèques paroissiales » et dans l'esprit étriqué du clergé avignonnais, n'a aucun fondement ». Voilà donc Aubanel, - du moins l'Aubanel de la *Grenade* - vengé après cent ans par une plume ecclésiastique. C'est justice. On eût aimé néanmoins une insistance véritable sur cet épisode : quels sont les vers, quels sont les thèmes poétiques qui pouvaient faire sourciller des fronts étroits, émouvoir des âmes susceptibles, même à tort ?

Mais, hors de l'érudition pure, le domaine où il est vraiment à l'aise, l'abbé Salvat s'en tient volontiers à des généralités un peu anodines. C'est le défaut essentiel de son livre, vraiment très universitaire, dans le sens traditionnel. Son « étude littéraire » est un classement dans la thématique aubanélienne qui n'atteint jamais le poète de façon profonde. La critique de ces dernières décades, ses méthodes, ses curiosités lui restent étrangères. Un étudiant y trouvera la matière des dissertations d'usage. Mais Joseph Salvat connaît bien Aubanel ; il a dépouillé ses poèmes avec le souci d'être exact et complet. Il ajoute quelques pièces qui ne furent pas publiées dans le volume, et des cartes fort utiles de l'Avignon d'il y a cent ans.

C'est là un livre (très bien édité et illustré) qui vient prendre sa place tout naturellement dans la bibliothèque occitane, un de ces livres que l'on consulte souvent et dont aucune littérature digne de ce nom ne saurait se passer.

ROBERT LAFONT.

André Berry : *Anthologie de la Poésie Occitane.* Collection bilingue. Librairie Stock, 1961. Joseph Salvat : *La Grenade Entr'ouverte d'Aubanel.* Ed. Aubanel, 1961.

LA POESIE

LE VOLUBILIS, par Louis Emié (*Yves Filhol*).

« *Sous un masque, un masque de verre : - à l'abri de sa transparence, - un visage ne montre rien - que ce même masque de verre* ». En raison même de sa perfection formelle la poésie de Louis Emié donne parfois cette impression, mais uniquement dans la mesure où elle est du domaine du regard, où on la voit exister sur le papier. Pour peu que l'on prête l'oreille à sa subtile incantation, « *une berceuse, doucement, - dont les mots ne veulent rien dire - parce qu'ils n'ont plus rien à dire - d'un amour dont on a tout dit...* » on franchit le mur de cristal.

Les cinq ballades en vers blancs de *Volubilis* ont en effet les sinuosités de cette plante, les grâces de ses fleurs, une « volubilité » qui ne doit rien à la rhétorique. Tout se passe comme si l'intelligence rêvait. La pensée est ici le pur épanouissement de la sensibilité. Elle se fonde sur une expérience concrète au sens où le poète se meut manifestement dans l'univers où il a choisi de vivre. Il ne faut pas s'y tromper, les aventures et les personnages de « La Mare », de « L'ange », de « La Dame aux chats », de « La rose de Septembre », où d'aucuns verront des récits légendaires à la manière des anciens conteurs, ont une valeur de témoignage aussi direct que le poème, proprement lyrique, « L'autre » qui nous propose une clef simplement biographique.

Au sortir de cette « forêt de symboles » aussi réelle pour lui que pour les chevaliers de la Quête, Emié qui a découvert qu'« *Amour n'a pas besoin de nous - parce qu'Amour est sans paroles, - parce qu'il vient du bout d'un monde - qui n'a pas de commencement - et que s'il avait une fin, - nous n'aurions plus le droit de vivre* ». pourra dire : « *J'ai longtemps cru que je n'étais - que celui que je pouvais être, - mon ange a saisi mon image - et je le vois contre son cœur - ressembler soudain à l'image, - tache de sang, tache de sang - qui me tuait sans le savoir* ». On a coutume d'ironiser, et à juste titre, sur un certain angélisme, on a déraisonné à l'infini sur les relations de l'expérience poétique et de l'expérience mystique ; n'empêche qu'il existe, ne serait-ce qu'à titre d'antidote à la dispersion, à la déperdition qui sont notre lot quotidien, une certaine méthode ne disons pas même de dépassement, mais de rassemblement, de « ressemblement », d'invention de la fidélité : « *Je sens passer sur mon visage - l'ombre de tant de ressemblances - et de tant de profils perdus - que je ne sais plus où je suis : - cet étranger qui me regarde - de tous les yeux qu'il m'a donnés - et qui ne peuvent plus s'ouvrir - ou l'inconnu que je regarde - d'un regard qui n'est pas à moi - et qui ne me révèle rien - qu'une ombre où mon ombre se perd* ». Je me garderai de commenter de tels vers. Seul Joe Bousquet aurait pu le faire.

L. - G. G.

ARCHIPELS DE LA SEVE, par Robert Goffin (*Editions Nizet*).

« *Je vis encore Je flotte sur mon passé qui va de la lampe à pétrole jusqu'aux rives du néon - Toi tu n'es plus que le nombre premier de plusieurs ombres de ma nuit étoilée... Déjà James Dean s'efface au tournant du rock and roll - Pour moi j'ai toujours vingt ans et je me souviens toujours avec précision de ce qui ne fut pas - Belle Greta pour qui je chante l'ombre et l'absence - Je sais qu'il faut les avoir connues toutes pour mieux me connaître...* ». Ainsi s'exprime dans un vaste poème à Greta Garbo cet inlassable recenseur de mythes du siècle qu'est Robert Goffin. On se souvient de *Sang bleu,* qui parût à la veille de la guerre, une des rares épopées de la « modernité » qui souffre la comparaison avec l'œuvre de Blaise Cendrars. Goffin est de ceux « pour qui le monde extérieur existe » et peut ainsi « traiter un sujet ». Il a beau avoir été le subtil exégète de Rimbaud, de Nerval, de Mallarmé, il ne semble pas que sa réflexion sur le langage lui ait ôté quoi que ce soit de sa confiance innée dans la parole. De là vient qu'il faut l'accepter en bloc, pour le meilleur comme pour le pire. Il y a là une force qui se manifeste, se donne libre cours, un vertigineux maelstrom d'images. *Archipels de la sève,* le titre exprime assez bien ce contraste, cette alternance plutôt entre la diversité, le discontinu de notations purement sensorielles et l'unité du mouvement qui les porte sans toujours parvenir à les coordonner, encore moins à les ordonner. Comme quoi la vitalité, la santé lyrique ne suffisent pas. Robert Goffin s'en rend parfaitement compte : « *Car depuis que je t'ai tout dit - Avec l'écume des paroles ...Il me reste tout à te dire* ». On ne sait ce qu'il faut le plus admirer chez Goffin, de sa générosité, facteur de déperdition, ou de sa lucidité qui l'empêche de se satisfaire des satisfactions qu'il procure. Ce maître de la truculence morose, de la-plus-belle-poésie-du-monde-ne-peut-donner-que-ce-qu'elle-a, se heurte et se meurtrit plus rageusement que quiconque aux limites de l'écriture. D'où son rebondissement perpétuel, et cette faconde lyrique au fond désespérée.

L. - G. G.

PERE, par Arthur Haulot (*Est-Ouest, Bruxelles*).

« *Père, rien n'est perdu de nos humbles secrets : - la myrtille enfle encore autour de toi dans l'ombre - le mystère de l'eau naît toujours au bois sombre - et le château s'endort derrière ses volets* ». La grâce, la mélodieuse mollesse, toutes qualités tenues aujourd'hui pour suspectes, sont indispensables au mode élégiaque. Arthur Haulot, la stance ci-dessus en témoigne, les possède et sait les mettre en œuvre avec assez de naturel pour que le déploiement de ses dons ne contraste pas avec la sincérité du sentiment. Les méditations que lui a inspirées la mort de son père ne versent pas dans la solennité conventionnelle que comporte l'érection d'un « sepulchre » ; elles ne consentent pas davantage à la vulgarité du cri. Il s'agit moins d'exorciser la douleur ou de conduire un deuil selon les rites que d'affirmer l'identité du souvenir et de l'espoir. Aussi bien est-ce la vérité psychologique qui fait le prix de cette séquence de poèmes. Par exemple des vers comme : « *Je l'ai bercé des mots qu'on dit à l'enfant nu* » ou « *J'assume désormais le poids de tes défis* ». Que nous devenions comme l'a dit magnifiquement un jour

Pierre Emmanuel, « les pères de nos morts », Arthur Haulot l'a éprouvé personnellement. Qu'il parvienne à nous faire partager cette consolante conviction sans développer à proprement parler ce thème c'est à la fois preuve de pudeur et de maîtrise. Sans doute n'avait-il d'autre propos que de s'acquitter du plus élémentaire devoir filial. Voici que par la seule pratique du verbe son œuvre pie devient œuvre exemplaire : Inscrire une mémoire dans la mémoire, la poésie a-t-elle d'autre objet ?

L.-G. G.

LA NUIT PARLE, par Louis Guillaume (*Subervie*).

A lire ce mince recueil de poèmes en prose de Louis Guillaume comment ne pas songer au titre d'un de ses romans, *Hans* ou *Les songes vécus* ? Il ne s'agit pas en effet chez lui de faire jaillir le merveilleux d'un habile agencement des mots mais de le dégager de l'expérience : « *Doré de pollen, j'étais au cœur de la corolle, caché dans un massif que visitaient les abeilles, et je n'osais bouger, par peur de leurs piqûres. J'étais ce cœur même* ». Louis Guillaume ne se départ jamais de ce ton direct : « *Où que se tournât mon regard, je n'en découvrais pas les limites. Immobile et captif, j'avais tout loisir de me perdre dans cette limpide futaie et, lorsque je fermais les yeux, s'élevait en moi - pour moi seul - le chant des pierres* ». Lorsque l'hallucination tourne à la fantasmagorie tout se passe comme si le rêveur était lui-même invulnérable. Guillaume n'est pas simplement le visionnaire, encore moins le récitant d'une aventure fantastique, il est devenu lui-même un personnage de conte ; quelque chose comme l'enchanteur enchanté. L'angoisse ne transparaît que du moment, le moment de lucidité, où « l'homme simple en proie aux rêves » s'éveille à la réalité de sa condition. Il a trouvé le mot « *qui pourrait le rendre l'homme le plus heureux du monde. Il ouvre la bouche... Il a oublié le mot* ». *La nuit parle* où l'imagination la plus libre a l'air de se jouer nous révèle surtout un poète s'interrogeant sur la vanité de ses pouvoirs.

L. - G. G.

POEMES, par Catherine Pozzi (*Collection Métamorphoses - Gallimard*).

Cinq ou six vers, deux ou trois strophes de ces poèmes demeurent imprimés en la mémoire et peut-être resteront-ils, dans le domaine de la poésie française, comme les derniers feux, les derniers éclats qu'ait jetés le vers classique.

Très haut amour, s'il se peut que je meure...
Le vent des jours a rompu ses rayons...
Et cette amour que je t'avais donnée
Pour la douleur...
Je descends les degrés de siècles et de sable...
Rochers, le chant, le roi, l'arbre longtemps bercé...

C'est à la fin du florilège d'exemples réunis par Dominique Aury, et joint à l'Introduction à la Poésie Française de Thierry Maulnier, que j'avais découvert les quatre poèmes de Catherine Pozzi et fait, en même temps, connaissance avec presque toute son œuvre. En effet, la plaquette de la Collection *Métamorphoses*

contient tous les poèmes qu'elle a écrits, c'est-à-dire six et deux traductions de Stefan George.

Catherine Pozzi a composé de beaux vers, mais a-t-elle réussi tout un poème ? Il me vient un doute après plusieurs lectures de cette plaquette. Certes, les vers heureux ont une fermeté naturelle ; l'aile d'une tendresse y bat, domptée par la pudeur, voilée par une réserve excessive. Parfois le ton archaïque est charmant. Louise, à qui il fait songer, était toute en proie à la passion, tandis que ces invocations ne parviennent point à se libérer d'un certain artifice et d'une certaine raideur.

ANDRÉ MIGUEL.

ROSES DE RIEN, par Emmanuel Ronce (*Guy Chambelland*).

« *Sur vos jambes au lait de lune, - mon nouvel amour de l'été, - j'ai froissé de la menthe, et j'ai brûlé ma bouche - aux traces des feuilles rompues* ». Cette image, choisie tout à fait au hasard entre cent autres, me semble donner une idée de la manière d'Emmanuel Ronce, de ce mélange étonnant et parfois détonant d'images plus ou moins insolites, moins évocatrices par elles-mêmes que provoquant le désir de les reconstituer. C'est terriblement excitant, et fatigant à la longue, car « la mariée est trop belle » ! on ne sait plus comment mettre au point les visions que nous propose tantôt en « travelling », tantôt en premier plan, et surtout sur un rythme vertigineux, ce poète grand voyageur mais également « précieux » jusque dans le ton gouailleur.

Dans ces moments de félicité Emmanuel Ronce n'est pas loin d'évoquer Laforgue ; quand il est moins heureux, quand il travaille trop sur le motif et se perd dans les chantournements de l'écriture artiste, il rappelle ceux que l'on appelait il y a une trentaine d'années, les « paroxystes » comme Théo Varlet. Aucun de ces poèmes n'est négligeable, aucun même n'est gratuit ; il n'en est point qui ne s'organise autour d'une sensation ; leur authenticité est donc évidente, et de même piquent-ils notre curiosité. Que leur manque-t-il dès lors ? Ce qui fait défaut à tout imagisme pur, le sens d'une certaine nécessité morale. Cela ne les empêche nullement d'être valables, et personnellement je les goûte ; ce n'est pas sans remords. Aurais-je perdu tout sens de la fantaisie ? Car, après tout Ronce en jouant sur les mots, et peut-être sur son nom, nous a prévenus : Roses de rien.

L. - G. G.

BESTIAIRE (I), par François Dodat (*Ed. du Club du Poème - Genève*).

Les lecteurs des *Cahiers* retrouveront dans ce *Bestiaire* un Dodat qu'ils connaissent et qu'ils n'ont sûrement pas oublié, bien qu'il soit un poète qui publie peu. *Le martin-pêcheur, Le crabe, L'escargot, La coccinelle, Le canard,* constituent ce premier cahier ; mais l'éditeur annonce les *Bestiaires* II et III. L'originalité de cette petite édition, c'est une innovation de Paul Vincensini, poète infatigablement jeune à publier les autres : le cahier se compose de deux fois cinq feuillets, chacun constituant une lettre-poème - et cinq enveloppes. Entre tant de tentatives récentes pour créer des

poèmes-objets, celle-ci paraît viable. Format, typographie, mise en page, et choix du poète et des poèmes, tout fait qu'on a véritablement envie d'utiliser ces feuillets pour écrire une lettre, à laquelle le poème s'ajoute comme un geste d'amitié de plus. *Le Club du Poème* est une bonne idée. Vincensini avait déjà édité des poèmes-missives - *L'autre monde,* de Cocteau ; *Peine perdue,* de C.-A. Puget : la formule était moins heureuse. Les lettres-poèmes sont une invention pour laquelle on cherche un adjectif : ni précieuse, ni charmante. Non : réussie, plutôt. L'éditeur annonce *Encres,* poèmes d'Alain Borne. On souhaite bonne chance à cette tentative de réinsérer le poème-objet dans la vie vraiment quotidienne : dans notre courrier.

G. M.

L'AMOUR SANS PREUVES, poèmes, par Luc Decaunes, vingt dessins de Volti (*Robert Laffont*).

Les éditions de luxe sont les robes du soir de la poésie ; l'éditeur y apporte sa création personnelle plus que dans le livre courant et la réussite est le fait d'un bon travail d'équipe. C'est le cas pour *L'Amour sans preuves.* Volti n'a pas cherché à « illustrer » ces textes et c'est bien ainsi. Vingt dessins ! et voici vingt fois la femme dans la toute puissance de sa nudité, prête « au sacre des mains viriles ». Dessins et poèmes mènent leurs incantations parallèles sans se nuire.

Que nous apporte ce recueil ? Vers après vers une image en train de se consumer malgré quelques mots gratuits, lointaines séquelles du Surréalisme. A la fois le tranchant du couteau, l'image baroque, obsédée, obsédante et les mots des quatre saisons : la neige, l'herbe, l'orage, l'argile, le blé. Qu'importe si nous ne reconnaissons pas toujours le même mal que Luc Decaunes : « cette lessive sanglante », « cette beauté des sabres », « cette couleur de sang fané », « ces pièges à dents de baïonnettes » qui sont la face noire de la vie, opposée à celle de l'amour. Cette poésie essentiellement mâle, rebelle, lucide, se sert de l'amour comme d'une arme contre les règles d'une société absurde, contre la religion, contre les morales faciles pour une morale plus haute.

Si nous ne nous reconnaissons pas de prime abord dans ce paysage aride et dur aux échappées tendres que le poète nous découvre avec réticence, c'est à cause de son individualité, et ce n'est peut-être que par malheur que nous pourrons obtenir un contact plus humain, car voici à un détour de cette poésie d'opposition le cri de l'amour en détresse. Le poète, enfin réduit à la faiblesse des autres hommes est, pour mieux supplier, plus proche de nous.

Couvre-moi de ton corps, il fait un froid terrible
Laisse tes longs cheveux comme un cœur ruisselant
M'inonder d'une nuit plus chaude que le sang
Il fait froid dans ma vie et froid dans mes pensées.

...ainsi, le voici l'appel des agonisants, l'incantation à l'aimée oublieuse, à l'amante infidèle, redevenue, dans ce cri d'enfant, la maternelle protectrice, l'amoureuse et la génitrice tout à la fois.

« ...Tu n'es jamais la cœur de charité » disait Rimbaud dont la désertique lucidité avait fait le tour de toutes choses, mais pour Luc Decaunes l'espérance existe : elle est femme.

Amour, poésie, nature, voici les armes des justes et des persécutés. Voici cet « étroit infini qui loge dans les mains ». Poésie : explication des innocents, sans preuves de leur innocence ; justification des faibles et des victimes d'une société toujours en défaut. Luc Decaunes est, sans hésitation, du parti de la poésie traquée par les gens de robe, qu'ils portent la croix ou la balance.

Fais à cet homme de bien
Une blessure plus profonde que la solitude

recommandait, il n'y a pas si longtemps Paul Eluard le juste, voulant qu'enfin soit réuni le corps à l'esprit dan la synthèse poétique de toujours et qu'il ne puisse plus en être autrement. Vérité évidente mais qu'il est bon de réaffirmer sans faiblir, car pour Luc Decaunes, l'esprit n'est que la conséquence de la matière et c'est très rassurant. Pascal pariait pour Dieu. Comme la foi l'amour est hors de raison, mais alors, pourquoi ne pas parier sur l'homme, et sur ce qu'il y a de meilleur en l'homme : l'amour. Un « amour sans preuves », c'est là la beauté de la poésie de Luc Decaunes et de la poésie tout court.

JEAN RIVIER.

L'ESPACE EST UN MIROIR, par JULES TORDJMAN (*Subervie*).

« *Silence et rumeur, aubier de parole. Face aux étoiles qui consentent, nous écartons le sommeil feuille à feuille. Le rêve se fait audible. Nous recueillons une haletante histoire.* » Tordjman fait erreur en parlant d'« haletante histoire » car ses poèmes en prose n'ont rien de fantastique, rien qui puisse tenir en haleine. En revanche ce sont de fort beaux poèmes lyriques, voire élégiaques. Nous ne perdons d'ailleurs nullement au change : *Le monde à vol d'oiseau n'est plus à ma portée. Mais je sais quelle symphonie m'est transmise par cette embrasure d'une terre secrète* ». « *D'autres firent s'agenouiller la chimère, - et par eux l'amour fut un prince humilié* ». Ce que je goûte le plus chez Tordjman c'est le relent d'amertume de ses images les plus fruitées, une sorte de lumière noire. Un espoir désabusé à base de sensualité se décante en stoïcisme également sensuel : « *Il importe moins de cueillir l'orange que d'admirer l'arbre. Contiens ta soif, replie tes mains et regarde ! Là où rit l'oranger se sont plantées les dents du soleil* ». Nul mieux que lui ne mesure le tragique hiatus entre l'état de grâce de l'expérience et les approximations du langage : « *Que me réserve-t-il, ce frère anonyme qui parle par ma voix ? Ses mots ont un goût de rouille sur ma langue. Il a cessé d'être ma preuve scintillante* ». Il est vrai qu'une certaine poésie par trop personnelle ne taille, comme dit Tordjman, que « la peau de l'ombre » : *Quel miracle dès lors pouvez-vous attendre ? Fragilité de l'amour, tyrannie du poème : celui-là est une tour qui penche, celui-ci un œuf d'orage* ». Ces notations décèlent la maturité ; Tordjman est parvenu à l'âge où, ne se satisfaisant plus de l'exercice de leurs dons, les poètes doivent à tout prix s'inventer une morale.

L. - G. G.

LITTERATURE

PREFERENCES, par JULIEN GRACQ (*José Corti*).

En refermant ce brillant recueil d'essais on est au moins convaincu d'une chose : il existe un ton critique propre à Julien Gracq. Ton très haut, net, décidé et décisif, avec quelque chose de nerveux, de souverain et d'insolent à la manière du verbe surréaliste. Le titre de *Préférences* s'en trouve pleinement justifié. Car il est certain que ce que Gracq nous propose ici est un ensemble de réactions très personnelles en face d'idées ou d'œuvres dont il choisit de parler en raison de positions ou d'affinités bien affirmées.

On le sent dès la lecture - la relecture plutôt - de son texte *La littérature à l'estomac* qui, depuis 1950, n'a rien perdu de sa vertu de pamphlet et s'enrichit même d'une valeur prophétique tant les maux qu'il dénonçait avec une hautaine clairvoyance, semblent avoir proliféré dans la foire littéraire de notre temps. On le comprend mieux encore en lisant *Pourquoi la littérature respire mal,* pénétrante conférence prononcée à l'Ecole Normale Supérieure en 1960, où sont jaugées les forces qui oppressent ou, au contraire, délivrent la littérature de notre temps (avec çà et là des vues étonnantes sur nos nouveaux romans, « ces curieux romans en zinc », ou sur ce que l'auteur appelle le *oui* de Claudel et le *non* de Sartre).

Julien Gracq a bien fait, je crois, de placer ces deux essais en tête de son livre, car ils isolent mieux le reste qui est, si l'on veut, une tentative de définition, à la faveur d'exemples divers, de la part la plus intransigeante et comme incorruptible de la littérature. Suivent en effet des textes qui évoquent, pour n'en citer que quelques-uns, le visage de « dynamiteur archangélique » de Lautréamont, la « déchirure bleu éclair d'arc voltaïque » de la poésie de Rimbaud, le splendide isolement de Chateaubriand dans son langage (1), la lumière rouge de *Bajazet.* Ils ne se résument malheureusement - ou bienheureusement - pas. On ne peut que conseiller de les lire. Ou mieux de les écouter, car ils ont en commun ce qui fait la qualité d'une voix et que l'on appelle parfois son métal.

RAYMOND JEAN.

L'UNIVERS DE GIRAUDOUX, par MARIE-JEANNE DURRY (*Mercure de France*).

Ce petit livre est de beaucoup de poids. Il est aussi un exemple d'*écriture.* On y retrouve ce tour de plume qui conduit Madame M.-J. Durry à parler d'un auteur et d'une œuvre comme l'on écrit un poème (et comment ne pas se souvenir à ce propos du très beau texte qu'elle publiait naguère sur M^me^ de La Fayette dans le *Mercure* ?). Giraudoux, il est vrai, se prêtait admirablement à ce propos. Il n'est que de puiser chez lui « cristal, prismes, aigrettes, ailes d'oiseaux » pour recréer un monde, un univers du langage, comme l'on recompose une étincelante mosaïque. Madame Durry s'y emploie, en particulier dans les premières pages de son essai,

(1) Il s'agit - sous le titre (et quel titre !) *Le Grand Paon,* du très bel essai publié dans le N° 357 de cette revue.

avec tant d'intuitive sympathie que c'est un Giraudoux presque neuf, épuré, nettoyé de cette patine que le temps commence à déposer sur lui, qu'elle nous propose. C'est en tout cas Giraudoux dans ce qu'il a de meilleur : le peintre de Juliette, Suzanne, Isabelle, Ondine (figures auxquelles sont consacrées des pages parmi les plus justes de cet essai), le magicien du verbe dont on veut bien oublier qu'il fut parfois maître en l'art du « bijou d'inanité sonore ».

Mais ce qu'il y a peut-être de plus convaincant ici est l'affirmation que le vrai « lieu » de l'œuvre de Giraudoux aujourd'hui est notre *mémoire* : « Tout cet enchantement de Giraudoux, et tout cet univers de féerie, et tout cet univers d'humilité, et cette philosophie qui est la justification d'un parti-pris, c'est dans la mémoire qu'ils s'éveillent plutôt qu'ils ne renaissent au contact même de l'œuvre ». Il est émouvant que Mme M.-J. Durry sache nous présenter cela comme le fruit d'une expérience personnelle. Elle n'aura aucune peine à la faire partager à ceux qu'habite encore le souvenir d'une œuvre qu'il est devenu difficile aujourd'hui d'aborder autrement que par les mots inscrits au fronton de cet essai : « Je me rappelle... ».

RAYMOND JEAN.

L'USAGE DE LA LECTURE, par Gaëtan Picon (*Mercure de France*).

Les différents essais et articles de Gaëtan Picon rassemblés dans ce livre prennent toute leur valeur et tout leur sens dans l'éclairage que leur apporte la remarquable introduction *Critique et lecture* qui les précède. Ce texte dense essaie d'analyser la notion même de lecture (ce qui n'a pas été si souvent tenté, sauf peut-être par Blanchot et déjà par Picon lui-même dans *L'Écrivain et son ombre*) et de montrer qu'une œuvre *lue* est une œuvre abordée de la manière la plus juste, la plus fidèle et la plus efficace qui se puisse souhaiter. Non que la critique soit inutile ou vaine, mais elle n'est dans le meilleur des cas (en particulier celle que Gaëtan Picon appelle « critique des profondeurs ») qu'un moyen de sonder une expérience et une personnalité dont la lecture doit permettre l'appréhension immédiate. Seule en effet elle « donne la parole à l'œuvre » et il importe que l'œuvre ait la parole parce qu'elle est « le lieu où se règlent les rapports difficiles, imprévisibles et *inévaluables* d'une expérience et d'une opération du langage ». Elle doit faire l'objet d'une perception « vivante ».

Ces conclusions, Gaëtan Picon les a tirées précisément d'une série de lectures d'auteurs aussi divers que Retz ou Tolstoï pour les classiques, Lawrence, Gide, Camus, Char, Henry James, Ungaretti, Reverdy pour les modernes. L'ensemble paraîtrait disparate si l'on ne sentait que le *lecteur* est toujours le même et que c'est en définitive lui qui par une perpétuelle accommodation de son regard à ces œuvres en tire le maximum de signification. Tel essai d'un son très neuf sur Sade, telle interprétation pénétrante des écrits esthétiques et critiques de Malraux, telle vue profonde de la poésie de Michaux ou de Saint John Perse nous montrent assez qu'il n'y a pas de vraie lecture sans un *jugement* dont Picon lui-même nous a assuré qu'il devait être nourri de culture.

RAYMOND JEAN.

L'ŒIL VIVANT, par JEAN STAROBINSKI (*Gallimard, collection « Le Chemin »*).

Les quatre essais - sur Corneille, Racine, Rousseau et Stendhal - qui composent ce livre sont « situés » par un très beau texte liminaire, *Le Voile de Poppée* (« Pourquoy inventa Popaea de masquer les beautez de son visage, que pour les renchérir à ses amants ? » disait Montaigne), où Jean Starobinski analyse les notions d'ostentation et de regard.

Il ne s'agit ni d'un parti-pris critique ni d'une clé universelle, mais d'une enquête menée au niveau de ce qui, pour l'auteur, constitue l'essence même de l'œuvre littéraire, puisque à ses yeux les actes de *voir* et d'*être vu* sont à l'origine d'une dialectique qui fonde l'acte d'écrire. Il faut convenir que Jean Starobinski sait nous convaincre. La cohérence parfaite de chacune de ses études nous montre assez qu'il est possible de lire en bien des œuvres « l'histoire d'un regard que le désir entraîne de découverte en découverte ». Le héros de Corneille, parce qu'il a été ébloui une fois, se veut éblouissant à son tour et identifie son destin à la volonté de faire briller sa « gloire » et resplendir son « nom ». Chez Racine, où toutes les blessures se font par les yeux, aveuglement et lucidité sont les deux aspects d'un même échec. Pour Rousseau le besoin puis l'inquiétude du regard d'autrui sont la source d'attitudes complexes qui, si dans la vie elles peuvent conduire au voyeurisme et à l'exhibitionnisme, aboutissent dans l'œuvre à des formes privilégiées de la conscience de soi et du langage. Chez Stendhal enfin, c'est le regard des autres qui provoque ces réponses décisives que sont le choix d'un masque - c'est-à-dire d'un pseudonyme, mais dans le sens plein du mot -, le « calcul » d'une ou de plusieurs apparences et, à la limite, l'entreprise littéraire tout entière.

Le système de lecture et d'analyse de Strarobinski est passionnant. Il ouvre les horizons les plus riches à une critique de type existentiel. Mais il n'est rendu possible, précisément, que par une singulière pénétration de regard : celle du critique.

RAYMOND JEAN.

CORRESPONDANCE DE GEORGES ROUAULT ET ANDRE SUARES (*Gallimard*).

On s'étonne d'abord qu'une amitié profonde, et durable, ait pu réunir deux hommes aussi différents : le peintre si *simple*, l'écrivain si *complexe*. On songe, après coup, qu'il n'est rien de plus difficile que de rapprocher des natures exactement semblables dont les angles symétriquement opposés, toujours se heurtent. Et, après coup aussi, on s'aperçoit que le peintre se montrait parfois fort complexe et très simple le redoutable Caerdal.

L'amitié Rouault-Suarès, c'est avant tout le rapprochement de deux solitudes. A la lecture de ces lettres on demeure confondu devant la sévérité et la continuité de leur isolement. Quels amis eut Rouault ? Bloy estimait l'homme, mais abominait sa peinture. Vollard fut un marchand, compréhensif et relativement généreux, plutôt qu'un ami. Reste Maritain qui, avec Suarès, fut le premier à comprendre et à aimer le génie de l'artiste. Quant au « Condot-

tiere », il semble avoir subi - sinon aimé - une perpétuelle réclusion en « tour d'ivoire ».

Rouault, on le voit, dès les premières lettres, se jeter comme un affamé sur cette amitié qui ne se dérobe pas : « ... j'ai de temps en temps un immense besoin de me détendre », écrit-il pudiquement. Mais on devine qu'il a moins besoin de « se détendre » que de confier à un ami lucide et loyal ses inquiétudes et ses espoirs. Et celui-ci, avec intelligence et magnanimité, n'abuse jamais de sa position (n'oublions pas que Rouault est en 1911 un inconnu si Suarès est un méconnu) pour conseiller à contre-courant. Au contraire, il ne cesse d'encourager l'artiste à persévérer dans sa voie. « Il vaut mieux, lui écrit-il, se perdre selon ses propres moyens que se sauver par les moyens des autres » : conseil précieux pour le peintre qui, plus que quiconque, ne pouvait que se perdre « par les moyens des autres ».

Ce livre nous renseigne admirablement sur l'esprit et la technique de Rouault qui sont liés dans son œuvre par cette vertu d' « humilité intérieure » qu'il nous fait découvrir en lui. Il a également le mérite de nous montrer sous un jour nouveau cet « orgueilleux » et « méprisant » Suarès qui nous apparaît ici comme un ami dévoué et délicat et comme un pur poète préférant la pauvreté à l'avilissement et le silence au tapage. Orgueil que pourraient lui envier bien des « modestes » d'académies ou d'ailleurs.

VICTOR CRASTRE.

TUDOR ARGHEZI, par Ovid S. Crohmalniceanu (*E. S. P. L. A., Bucarest*).

L'ouvrage solide et documenté qu'Ovid S. Crohmalniceanu, l'un des meilleurs critiques de la jeune génération, a consacré au grand poète roumain Tudor Arghezi - un nom désormais familier aux lecteurs de cette revue - est sorti comme un hommage entre cent autres, mais un hommage des plus précieux, pour le 80me anniversaire de l'illustre maître, célébré il y a peu de mois.

Il n'est malheureusement guère possible d'exposer en détail toute la richesse de cette étude très fouillée, qui s'est assigné le but d'analyser, voire de résoudre, le problème qui « consiste à découvrir la dialectique intérieure de (la création arghézienne), l'unité de son antinomie ». L'introduction en est, à elle seule, un essai complet sur la vie intellectuelle et la formation du poète, sur les influences subies et, en premier lieu, celle de Baudelaire, sur son évolution et les diverses étapes de son accomplissement, jusqu'à la parfaite cristallisation d'aujourd'hui. Suivent, sous le titre général de « Dissociations », huit remarquables chapitres où nous sont décrits, épluchés et discutés, les principaux mythes que le poète s'est forgé, les thèmes majeurs qui jalonnent sa poésie. Selon la classification adoptée, nouvelle semble-t-il, encore qu'un rien schématique peut-être, voici tour à tour le poète « des agates noires », « des grands sommets de pierre », « de la foi et du doute », « de la charrue », « des fleurs de moisissure », « de la goutte et de la bribe », « des *horas* » (ces rondes spécifiques du paysan roumain) et « de la fange ». Arrivé à la dernière partie du livre, aux « Conclusions », son pertinent auteur se demande, une fois de plus, en quoi réside « l'unité contradictoire des divers aspects sous lesquels se manifeste le génie créateur » de Tudor Arghezi. Reprenant alors un à un

les éléments de sa patiente exploration, parallèlement à une exégèse serrée de l'écriture arghézienne, Crohmalniceanu revient à une idée déjà effleurée et pense pouvoir discerner cette unité contradictoire dans « le caractère national très prononcé » du poète. Celui-ci, enraciné profondément dans la tradition nationale, c'est par son peuple qu'il est entré en relation avec l'humanité tout entière et « qu'au bout de ses recherches, il a rencontré la révolution », grâce à laquelle et à l'enseignement qu'il en a retiré, aux rageuses questions qu'il s'est posées une longue vie durant, il lui est maintenant loisible « d'apporter une réponse éclatante ».

Ainsi résumé brièvement, ce livre, et quelles que soient les réflexions qu'il pourrait susciter, par l'abondante matière qu'il brasse, fera date en Roumanie et imprimera aux études arghéziennes de nouveaux et féconds élans. C'est un bon livre, ce sera en tout cas un indispensable instrument de travail. Les *Cahiers du Sud* se devaient de le signaler.

CLAUDE SERNET.

RIMBAUD PAR LUI-MEME, par YVES BONNEFOY (*Seuil*).

Il est toujours important d'écouter un poète nous parler d'un autre poète. Il est rare que sa voix soit aussi « juste » que celle d'Yves Bonnefoy parlant de Rimbaud. Cela tient, je crois, plus encore qu'à une instinctive et profonde *sympathie,* à l'exigence de Bonnefoy : à sa volonté de clairvoyance dans la lecture, de rigueur dans l'écriture, de soumission devant la vérité d'un homme et d'une œuvre que trop d'exégèses intéressées ou aberrantes avaient à la lettre rendue folle : « Si le poème achevé peut valoir pour tous les hommes, c'est parce que son auteur n'a rien voulu qu'être un homme, dans une expérience privée. *Une Saison en Enfer* illustre pour nous cette constante loi de la création poétique ».

La méthode choisie par Bonnefoy a été de relire Rimbaud la plume à la main - mais une plume d'écrivain et de poète. Il se montre aussi intuitif lorsqu'il évoque les années d'adolescence à Charleville, l'atmosphère de cette province « où l'on se nourrit de farineux et de boue » et l'obtuse tyrannie maternelle qui pesaient tant sur le cœur du jeune révolté solitaire assoiffé déjà de cette *vraie vie* qu'il devait reconnaître *absente,* que lorsqu'il examine et pèse avec des scrupules passionnés (si ces deux mots sont compatibles : mais c'est bien un peu cela, Bonnefoy !) le détail de son œuvre poétique. Il faut en particulier insister sur la remarquable analyse qui nous est présentée du contenu des *Illuminations* - de certains grands poèmes surtout, tels que *Génie* ou *Jeunesse* - analyse par laquelle l'auteur affirme et redécouvre, mais *de l'intérieur,* la vraie place chronologique de ce recueil dans l'œuvre de Rimbaud et ce qu'il n'est pas exagéré d'appeler son indépendance.

Cette critique interne est un modèle de ce qui peut être fait par un authentique écrivain - à condition que ce soit un esprit « fraternel » - pour enrichir, éclairer et comme féconder les travaux de l'histoire littéraire. Il ne s'agit de rien d'autre que d'une *description* (« Si tant soit peu sont exactes les descriptions que j'ai cru pouvoir proposer de la pensée de Rimbaud... ») mais il est démontré que, touchant certaines hautes œuvres, décrire est la seule attitude recevable. Le mérite d'Yves Bonnefoy est de l'avoir compris.

RAYMOND JEAN.

LE ROMAN

L'ABSENT, par CHRISTIAN NÈGRE (*Editions de Minuit*).

Superficiellement, ce petit livre, qui a les dimensions modestes d'une nouvelle, se rattache à la tradition déjà bien établie du *Nouveau Roman,* dont les « Editions de Minuit » sont le donjon et le sanctuaire. Le terme recouvre d'ailleurs une réalité mouvante, complexe, et des tendances contrastées. On s'accorde à peu près cependant à définir cette réalité par un certain nombre de caractères qui menacent parfois de dégénérer en procédés et de se constituer en rhétorique.

De ce point de vue, *l'Absent* est significatif, qui réunit quelques-uns de ces procédés, empruntés en particulier à l'art de Robbe-Grillet. On croirait, par instants, lire un exercice de style, et cet aspect est souligné par la minceur de l'anecdote. La fragmentation d'une partie du récit en une mosaïque de *temps intérieurs* (présent, passé, imaginaire) ne suffit pas à lui donner une consistance, ni à emporter l'intérêt. Il plane sur tout cela une atmosphère de morne catastrophe, de futilité savourée. Enfin, on n'a jamais cette impression de nécessité évidente, profonde, qui justifie la technique d'ailleurs impeccable du *Voyeur* ou de *Dans le labyrinthe.* Dans *l'Absent,* les problèmes de structure sont, au contraire, escamotés. Il ne reste que des effets un peu gratuits, soutenus par une écriture d'une *neutralité* élégante, assez sûre, et qui donne au récit sa cohésion, son charme exténué, sa raison d'être nuageuse. Au demeurant, malgré les apparences, cet *Absent* est beaucoup plus proche de *l'Etranger* que des personnages de Robbe-Grillet, circonstance paradoxale si l'on se souvient de quelle façon celui-ci apprécia l'*objectivité* de Camus, dans un de ses rares articles théoriques paru dans la *Nouvelle Revue Française.*

Dès lors, on ne voit plus assez bien ce qu'a voulu faire M. Christian Nègre, sinon un livre lisse, nu et plein comme un objet, mais qui se révèle en fin de compte hérissé de contradictions et hanté par le sentiment de sa propre insuffisance - sentiment littéraire s'il en fut, comme Bisiaux nous l'a admirablement démontré, voici quelques années, avec *Les Petites Choses.* Ce qui touche en effet, au-delà de ce trop visible effort pour être au goût du jour, ce sont les passages où l'auteur se dévoile et où sa voix franchit, pour une confidence, cet obstacle qu'il a dressé entre lui-même et son lecteur (autre lui-même) : son livre.

PIERRE MATHIAS.

LE JEU DE DAMES, par MICHEL RAGON (*Albin Michel*).

Il y a en postface à ce roman, un « Mode d'emploi » qui est plutôt un « Comment c'est fait », rédigé par l'auteur pour que les critiques ne se méprennent pas ni sur ses intentions ni sur ses procédés. Il a voulu d'abord essayer de créer une littérature picturale où la sensation l'emporte sur l'introspection, où l'observateur

s'impose d'exprimer ce qu'il voit et ce qu'il entend le plus exactement possible, de présenter une sorte de matériau brut, en tout cas qui ne semble pas élaboré. Dans quelle mesure n'est-ce pas soi-même que l'on exprime en décrivant les choses ? C'est toute la question de la distinction entre objectivité et subjectivité qu'on ne peut qu'évoquer ici. L'observateur, personnage principal du livre, est un jeune homme condamné à la claustration par une infirmité ; son univers visible est celui de son lit, de son logement, de la cour intérieure de l'immeuble ; il est enfermé dans ce cadre comme un personnage de tableau avec les quelques autres qui lui tiennent compagnie, sa mère, la petite fille des voisins qui vient jouer avec lui et des figures plus aperçues, entendues que fréquentées ; ses occupations sont la lecture du dictionnaire, des faits-divers, des annonces et surtout l'écoute de ce qui se passe dans la chambre des voisins et qui constitue un roman tout en dialogues justifiant en partie le titre *Jeu de dames ;* enfin, il y a ses rêves, mais l'auteur reconnaît les avoir fabriqués en décrivant des tableaux non figuratifs. Autre procédé emprunté à la peinture moderne : le collage, l'incorporation à la toile d'objets hétéroclites : dans le tissu du roman, ce sont des fatras de mots, des fatrasseries.

Je crois que la plus importante intention de Michel Ragon a été d'écrire un livre amusant qui serait « l'équivalent d'un certain humour graphique contemporain ». La situation de l'infirme rappelle celle des héros de Beckett ; il vit dans une médiocrité à peu près constante, physique et mentale ; s'il croit même que la terre est l'enfer d'autres mondes, l'idée ne lui vient pas de récuser la création. La trame de ses jours est surtout faite de bruits, de la tôlerie voisine, des radios, de l'évier, des aboiements du chien de la concierge, des radotages de sa mère, des dialogues amoureux des voisins, mais que le silence se fasse, il en a peur comme de l'inconnu. Son destin dérisoire ne l'accable pas ; il ronge son os en dilettante. Michel Ragon n'a nullement le sérieux imperturbable et glacé dont font preuve bien des nouveaux romanciers. Il a réussi à rendre son œuvre amusante, attachante et peut-être plus profonde qu'il n'a voulu, en ce sens que malgré les contraintes qu'il s'est imposées, ou grâce à elles, son héros, infirme de corps et d'esprit, pense pourtant et nous fait penser à tout ce qui lui manque - dont nous avions oublié que nous le possédions.

PIERRE MATHIAS.

LA TETE AUX FRANÇAIS, par Jacques Nobécourt (*Editions du Seuil*).

La trame de cet ouvrage est celle d'un roman policier. Dans l'Allemagne de Juillet 1945, occupée par les Alliés, un jeune lieutenant français est chargé d'enquêter sur le viol d'une paysanne. L'idée qu'il a de la justice est simple : le coupable, quel qu'il soit, soldat français, Américain noir ou ancien officier français qui a servi dans la Wehrmacht, doit être découvert et dénoncé.

Faut-il voir, comme on nous y invite, dans les personnages à qui l'enquêteur a affaire, son capitaine, un notable allemand vieux social-démocrate, un officier américain, la jeune Allemande complaisante et l'enquêteur lui-même, des images symboliques des nations auxquelles ils appartiennent ? L'intrigue est bien menée, les personnages vivants ; cette dimension politique ou historique ajoutée à l'œuvre pour en agrandir la portée n'est pas ce qui frappe le

plus. Finalement, on accuse du crime l'homme dont la culpabilité supposée servira sans doute le mieux les intérêts de tous. Ces accommodements avec la justice, auxquels l'enquêteur se résigne (il démissionnera de l'armée plus tard) évoquent un grand, un immense sujet et un personnage d'une rigueur inoubliable : l'alcade de Zalaméa.

Roman bien fait, attachant, même quand on l'interprète à sa façon.

PIERRE MATHIAS.

SAINT PICOUSSIN, par BERNARD JOURDAN (*Arthème Fayard - Collection Champagne*).

Les premiers chapitres de cette œuvre pétillante font penser aux *Lettres de mon Moulin*, à *Maurin des Maures;* on s'attend à des histoires truculentes, hautes en couleurs, irrévérencieuses à l'égard de la religion, mais on s'aperçoit qu'il s'agit de tout autre chose, d'une chronique précise, familière, souriante, émue et émouvante, de la vie de paysans provençaux à la fin du XIX^me^ siècle comme de nos jours sans doute et particulièrement d'un couple qui, dans une certaine mesure, rappelle Philémon et Baucis. La femme a beau se plaindre de tout, du feu qui ne prend pas comme de son mari qui boit trop, elle tient à toutes ces choses, même récalcitrantes, à tous ces êtres, même difficiles, parce que la vie sans eux n'aurait aucun sens. L'homme a beau être un « rouge », tirer sur la statue de saint Picoussin, il accepte pourtant de recourir à ses bons offices. Les choses sont simples et saintes, les dieux existent dans la mesure où les hommes ont besoin d'eux, c'est l'enseignement, plus profond qu'il ne paraît, de ce livre d'humour tendre et de bonne santé. Le thème principal illustre en effet le proverbe « Aide-toi, le ciel t'aidera » ; le ciel, c'est-à-dire ce dieu lare, ce brave Picoussin dont les pouvoirs du reste sont limités. S'il peut faire remarcher une horloge rétive, il ne peut pas préserver les oliviers de la gelée ; or, il faut cent ans pour faire un olivier. N'est-ce pas Dieu lui-même qu'il faudrait prier ?

C'est moi qui le suppose. Bernard Jourdan ne le dit pas ; il permet à son Picoussin d'en sauver trois ou quatre, comme s'il ne pouvait se résoudre à prouver l'existence ou la nécessité de Dieu.

PIERRE MATHIAS.

LETTRES ETRANGERES

L'INGENIEUR BAKHIREV, par GALINA NICOLAIEVA ; traduit du Russe par GEORGES SORIA (*Les Editeurs Français Réunis*).

Si le char de combat fut, avec l'avion, l'arme caractéristique et efficace de la Seconde guerre mondiale, le tracteur est par excellence la machine qui détermine les progrès de l'agriculture moderne. Ce n'est pas un hasard si l'ingénieur Bakhirev, après avoir travaillé dans une usine de chars, s'occupe maintenant de la fabrication des tracteurs. Puisqu'on est arrivé à imaginer et à produire des chars supérieurs à ceux de l'ennemi, il n'y a pas de raison pour que les tracteurs ne soient pas de la meilleure qualité. On en est loin. Des pièces cassent en plein travail. Rechercher les causes de ces imperfections, y remédier pour enfin fabriquer des machines, en quantité suffisante, qui donnent satisfaction : voilà le sujet de ce roman.

Qu'importe le sujet ! le nouveau roman s'en passe bien. Non, ici, il importe. Je me rappelle qu'un jour, après avoir lu dans le *Larousse agricole* à l'article « phylloxera » quelle lutte longue, incertaine, il fallut mener pour vaincre cet ennemi de la vigne, j'ai pensé que ce serait certainement un bon sujet de roman, qui changerait du moins des conventionnelles histoires d'amour ou des grattages de démangeaisons qu'on appelle psychologie, voire métaphysique. Le combat mené par l'ingénieur Bakhirev est du même ordre et de la même importance que celui qui a sauvé le vignoble français. Ce ne sont pas seulement et d'abord les tracteurs qu'il faudra réparer, c'est toute l'usine qu'il sera nécessaire de rénover. Lutte longue, ardue, où l'ingénieur en chef fera figure presque de saboteur, où il sera momentanément vaincu mais où finalement son courage obstiné l'emportera. Ses pires ennemis sont moins des hommes, comme le directeur de l'usine, que les forces d'inertie qui sont de tous les pays et de tous les régimes, la routine, la peur des responsabilités, le respect des règlements prescrivant par exemple d'établir de magnifiques et convaincantes statistiques même si elles ne correspondent pas aux faits.

Peut-on s'intéresser à une histoire de tracteurs ? Oui, dans la mesure où les personnages sont des êtres de chair et d'âme et non les représentants abstraits d'une idée. L'auteur a incontestablement le don de vie ; l'ingénieur Bakhirev, surnommé « l'hippopotame à la houppe » est une figure inoubliable, entre dix autres. Ce qu'elle a d'exemplaire et de symbolique, comme le combat mené, lui donne la dimension d'un héros national. Mais Bakhirev n'est pas un surhomme, il doit lutter aussi pour triompher de ses défauts, de sa passion pour la pure Tina (curieusement, on songe à *Bérénice*) et mériter sa propre estime. Cette victoire sur soi, connue de lui seul, est d'une autre portée que la victoire publique. Il a compris qu'un homme digne de ce nom doit tout faire pour assurer non son propre bonheur mais celui des êtres qui dépendent de lui.

PIERRE MATHIAS.

LES FIANÇAILLES, par Goffredo Parise (*Ed. Gallimard*).

Ce petit roman, construit comme une nouvelle, nous apporte une fois de plus un témoignage à charge sur une certaine couche sociale qui n'est ni bourgeoisie, ni prolétariat, mais plutôt un vague « Lumpen » d'employés - orgueilleux, médiocres, malsains de se fréquenter exclusivement. Bref, les eaux dormantes d'une société aux structures périmées.

Luigi est le fiancé de Mirella, leurs fiançailles sont en réalité un chaud concubinage à la sauvette (couloirs, portes, etc., etc.), ce qui détermine chez l'un et chez l'autre des habitudes de sensualité, presque un rituel, sans lequel il n'y aurait pas de plaisir. Se marieront-ils ? Luigi, pressé de prendre une décision, choisit la fuite - il quitte la ville. Pendant son absence la mère de Mirella procèdera à un véritable racolage de prétendants ; fréquentations, soirées insipides, avec d'autres jeunes gens du même monde, jusqu'au jour où le nouvel élu apprendra l'ancienne liaison avec Luigi et ce qu'elle était en réalité - nouvelle dérobade - et Luigi revient, inchangé, reprendre une place officielle, cette fois, c'est-à-dire qu'il habite chez Mirella, y mange, y dort, y grossit, certain désormais de ne plus être contraint à la formalité du mariage.

Cette pouillerie n'est pas spécifiquement italienne, et son portrait serait du simple naturalisme si, allant plus profond, Parise ne dénonçait la chasse au mari, l'étouffement, l'atrophie et les vrais pouvoirs qui régentent ce petit monde.

Quels pouvoirs ? Tout simplement les préjugés. On peut dire qu'aucun des personnages n'en est dispensé. Si bien qu'ils viennent à la lecture comme de véritables types : les employés, les mères, les bricoleurs, l'avocat, le curé de la paroisse, s'épiant les uns les autres, se piétinant mutuellement derrière la face de Carême des bonnes mœurs, sinon des bonnes intentions.

Cette lecture n'est pas joyeuse, c'est la grisaille, le renoncement, on pourrait presque parler d'un portrait de l'abjection. La vie est dans d'autres mains - et en écrivant cela je pense une fois de plus au monde romanesque de Pratolini, Pavese, Vittorini, chez lesquels une tradition de lumière demeure - chez lesquels les hommes tentent de lutter pour sortir précisément de ce « malheur ».

Le livre de Parise, à bien des égards, rappelle une manière d'écrire très moraviesque, avec cette différence toutefois (peut-être due au changement de génération) que pour Moravia et ses personnages il y avait encore une *dimension* physique, une chaleur méridionale que la fatigue des héros de notre temps a fait oublier.

JEAN TODRANI.

LA PHILOSOPHIE

LEIBNIZ CRITIQUE DE DESCARTES, par Yvon Bélaval (*Gallimard*).

Il manquait une étude ample et minutieuse des différents points sur lesquels Leibniz attaque Descartes ou cherche à le corriger ; on peut dire que l'ouvrage de Bélaval vient combler cette lacune, mais il le fait selon une conception de l'histoire de la philosophie qui soulève bien des problèmes.

Bélaval commence par opposer l'intuitionisme cartésien au formalisme leibnizien ; Descartes part des mathématiques, se demande ce qui fait la certitude de leur méthode et trouve cette certitude dans l'intuition qui est l'acte intellectuel par lequel l'homme conçoit l'idée claire et distincte. Déduire revient à enchaîner des intuitions et comprendre est embrasser un champ intuitif dans la mesure où nous devons chercher à voir les chaînes de déductions *uno intuitu*. Mais l'on sait que chez Descartes, la théorie des vérités éternelles et celle de la véracité divine suspendent le logique au théologique, puisque le vrai n'est en définitive que l'expression de ce que Dieu veut. Pour Leibniz il en va tout autrement ; les mathématiques elles-mêmes procèdent d'une logique de l'objet quelconque, d'une combinatoire dont elles ne sont qu'une promotion. Leibniz cherche une clé de l'art d'inventer et non pas seulement, comme Descartes, un art d'inventer, c'est en quoi il se rattache à la logique de l'Ecole. L'ordre des raisons n'est pas pour lui une chaîne d'intuitions, mais une chaîne de définitions, car l'ordre du monde est l'expression du mécanisme métaphysique de l'entendement divin. C'est pourquoi la notion de « compossible » joue chez Leibniz un rôle essentiel et implique une combinatoire à la fois opératoire et constructive. Comprendre, pour l'homme, c'est donc saisir comment le théologique est suspendu au logique ; dès lors l'incompréhensible n'est plus ce qui se trouve en dehors du champ intuitif de l'homme, mais ce qui relève d'un confus plongeant à l'infini dans la nuit de l'inconscient et de l'être. Ainsi, pour Leibniz, il est possible de parler de degrés dans l'incompréhensible, alors que pour Descartes, en dehors du connu, il n'y a place que pour l'inconnaissable.

Les attitudes opposées des deux philosophes permettent de comprendre qu'alors que pour Descartes l'histoire n'offre aucun intérêt, car elle masque l'unité de la science, pour Leibniz, au contraire, l'histoire est un des terrains d'application de la combinatoire, car c'est en elle que se déploie la logique des vérités de faits. Mais c'est surtout dans le modèle mathématique qui commande les visions du monde des deux philosophes qu'éclate ce qui les oppose.

Descartes se situe, au fond, dans la tradition mathématique grecque, il a appliqué la géométrie à l'algèbre (et non fait l'inverse comme on le dit trop souvent) afin de résoudre les problèmes géométriques que les Anciens avaient laissés sans solution. Descartes se méfie de l'arithmétique car, pour lui, la quantité est avant tout l'étendue, puisque qui dit nombre dit nombre géométrisé. Pour Leibniz, au contraire, les mathématiques doivent être replacées à l'intérieur d'une logique qui les déborde et dont elles ne sont nullement le principe ; c'est pourquoi le nombre leibnizien doit

permettre la constitution d'une *Scientia generalis* dans laquelle la quantité ne sera qu'un attribut spécifique. Alors que chez Descartes l'équation demeure une *égalité,* chez Leibniz elle devient une *fonction* qui enveloppe par conséquent l'idée de mouvement. Cette différence essentielle commande tout ce qui oppose les deux philosophes lorsqu'ils parlent de l'infini, de la physique et de la matière.

Le monde de Leibniz est finalement une nature dans laquelle Dieu réalise des essences qu'il conserve et entretient, mais qu'il ne crée pas, car elles relèvent d'une logique incréée. Pour Descartes, au contraire, le monde est une grande fabrique où tout se construit par machines, les fins de Dieu demeurant essentiellement impénétrables puisque la nature a été instituée d'une manière qui demeure pour nous absolument contingente.

La thèse de Bélaval s'accompagne de toutes les références et citations qui font d'elle un excellent instrument de travail malgré les trop nombreuses fautes d'impression qui y détonnent ; cela dit on peut se demander si elle épuise le sujet. Car, enfin, il est question dans cet ouvrage de Descartes et de Leibniz savants et si l'on parle de leur métaphysique, c'est dans la mesure où celle-ci peut être rattachée à la science qu'ils professent. C'est ce qui explique que, finalement, les deux philosophes soient renvoyés dos à dos parce que « pré-newtoniens » et réduits pour ainsi dire au rôle de glorieux précurseurs, mais de précurseurs naturellement dépassés. Bélaval nous dit que Descartes et Leibniz nous font « mieux comprendre leur temps », certes, mais ne font-ils que cela ? Le problème est de savoir si l'on peut dire des *Méditations,* de la *Monadologie* et du *Discours de Métaphysique* que ce sont des écrits « pré-newtoniens », ou si, au contraire, leur valeur vient de ce que, précisément, ils n'appartiennent pas qu'à l'histoire.

JEAN BRUN.

SAINT GREGOIRE PALAMAS ET LA MYSTIQUE ORTHODOXE, par JEAN MEYENDORFF (*Collection « Maîtres Spirituels », éditions du Seuil, 1959*).

Nombreux sont les lecteurs qui ont découvert l'hésychasme dans la *Petite Philocalie* présentée par notre ami Jean Gouillard (1) - livre qui continue à faire son chemin : il m'est arrivé encore récemment d'en trouver des preuves. Ils feront bon accueil au petit volume de Jean Meyendorff qui, quelques mois avant de publier sa thèse de doctorat consacrée aussi à Grégoire Palamas (2), a groupé autour du docteur byzantin un exposé de la tradition hésychaste, des origines à nos jours. Il nous conduit en effet des Pères du Désert à la piété russe contemporaine (3), la partie consacrée à Palamas et à la « querelle » de l'hésychasme (milieu du XIV^me^ siècle) occupant le centre de l'exposé. Une tradition occidentale sans grand fondement a fait de l'adjectif « byzantin » un terme

(1) Volume V des « Documents Spirituels » publiés par les *Cahiers du Sud.* Une réimpression du texte grec intégral de la *Philocalie* est en cours, à Athènes, depuis 1957.

(2) *Introduction à l'Etude de Grégoire Palamas,* T. III de la collection « Patristica Sorbonensia », dirigée par H.-I. Marrou, Ed. du Seuil, 1959.

(3) Une traduction de l'extraordinaire opuscule *Sur la lumière du Saint-Esprit. Entretien avec Motovilov,* de Saint-Séraphim de Sarov, a paru en 1957 dans la collection « Spiritualité » des Editions Saint-Irénée, 30, Rue Madame, Paris (VI^e^).

péjoratif. Mais qui ne voit qu'une tradition aussi prolongée, qui prend ses racines dans le plus ancien christianisme et qui se poursuit bien après lui, déborde de beaucoup Byzance et doit porter en elle une particulière puissance de vie ? Tant par son souci de lier la prière à une technique psycho-physiologique, à une sorte de yoga, que par son opposition à un spiritualisme ignorant du corps, elle va au contraire, à la rencontre de préoccupations très modernes et qui ne touchent pas les seuls chrétiens. Toutefois son souhait de déification de notre être total, dès ce monde, mais dans la lumière du Christ transfiguré sur le Thabor, et par les sacrements qu'il a institués, lui conserve toute son originalité chrétienne. Ici, le « byzantin » apparaît gonflé de sève et l'Orient chrétien, malgré ses austérités, peut-être moins éloigné des nécessités profondes de l'âme humaine que certaines piétés occidentales plus « aimables ». De nombreuses illustrations ajoutent au texte le commentaire d'un art accordé à la méditation orthodoxe.

GABRIEL GERMAIN.

LE JASMIN DES FIDELES D'AMOUR, par Ruzbehan Baqli Shirazi, publié par Henry Corbin et Mohammed Mo'in (*Bibliothèque Iranienne, t. 8, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1958*).

Les publications de la Bibliothèque Iranienne (1), dirigées et pour la plus grande part exécutées par M. Henry Corbin, révèlent depuis une dizaine d'années des aspects nouveaux du soufisme persan, en particulier ceux qui se rattachent à l'ismaélisme (2). Le tome 8 apporte le texte original d'un traité dû à un soufi du XII^me^ siècle, Ruzbehan Baqli de Shiraz ; malheureusement pour ceux qui ignorent le persan, dont je suis, seul le chapitre premier (sur trente deux) est traduit. Toutefois, la longue introduction de M. Corbin est assez substantielle pour donner par elle-même un grand intérêt à cette publication (3).

Ruzbehan, comme les soufis de l'orthodoxie sunnite, doit à Platon l'idée d'une préexistence des âmes, au cours de laquelle celles qui sont destinées à l'amour idéal se sont déjà liées. Mais les orthodoxes redoutent plus que tout une confusion de la créature et du Créateur, une incarnation de celui-ci en celle-là. Pour eux l'amour « platonique » ne peut être qu'une préparation d'ordre humain, par laquelle on s'élèvera à l'amour divin comme par « un transfert de l'amour d'un *objet* à un autre *objet* ». Pour Ruzbehan non plus, l'être de beauté ne s'identifiera pas à la nature divine ; mais, quand Dieu projettera sa lumière sur le miroir qu'est l'aimée, il se dévoilera par là-même au regard de l'amant. Ce sera bien une théophanie, une vision directe de la lumière de Dieu, par la vertu de cette lumière elle-même. L'âme, dans cet instant, connaîtra Dieu par la contemplation de son reflet, non point par un transfert

(1) Faites conjointement par l'Institut Franco-Iranien de Téhéran et l'Institut d'Etudes iraniennes de la Sorbonne.

(2) Tout le monde a entendu parler de l'ismaélisme moderne, à cause de son chef l'Agha Khan, et donc pour des raisons bien étrangères à la mystique. Mais nous avons presque tout à apprendre sur la théosophie ismaélienne du Moyen-Age. Pour l'Islam sunnite, avec lequel nous sommes généralement en contact, l'ismaélisme est une doctrine particulièrement réprouvée.

(3) Je ne me lasse pas de recommander la lecture de son livre, l'*Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, qui est, en dehors même de son aspect érudit, une des publications marquantes de 1958.

intellectuel. Par rapport à l'orthodoxie de source arabe, Ruzbehan marque un grand progrès dans le sens de l'intériorité mystique.

Qu'il y ait eu là pour lui l'effet d'une longue expérience de contemplatif et de visionnaire, c'est ce que prouvent de larges extraits de son autobiographie spirituelle traduits dans la préface. Ils donnent envie de connaître cette autobiographie, dont M. Corbin laisse prévoir la publication. Elle aiderait à la compréhension du *Jasmin,* texte d'interprétation difficile. Et, nous assure le commentateur, ce n'est qu'au terme d'une série de publications analogues que l'on pourra déterminer les traits communs aux *âshiqân,* « amants mystiques », et à nos « Fedeli d'amore », en même temps que se préciseront les différences de situation qui font d'eux, au sein d'une même famille spirituelle, des rameaux distincts. Beaux et longs travaux en perspective, mais il y a peu d'ouvriers.

GABRIEL GERMAIN.

ŒUVRES SPIRITUELLES, par le Frère Charles de Jésus (Charles de Foucauld) (*Ed. du Seuil*).

Le Père de Foucauld dont on vient de célébrer le centenaire, n'était connu jusqu'ici que par son étonnante existence dont M. Carrouges nous a donné la plus sérieuse relation, existence commencée dans les pires dérèglements et conclue par le martyre. On ne soupçonnait pas que ses écrits, rédigés sans aucun souci de publication, puissent former un volume de 780 pages, volume qui touche le cœur de l'incroyant même, parce qu'il est le parfait miroir d'une âme. Il y a de tout dans ces textes : méditations, prières, notes de retraite, études sur les mœurs et la poésie des Touaregs, enfin une passionnante correspondance qui nous fait entrer dans l'intimité spirituelle de l'homme. Multiplicité et non divergence ; l'amour, la charité, la confondante humilité du saint refont partout l'unité. Cette volonté d'humilité, obsédante, peut-être torturante, naît avec la conversion et l'accompagne jusque dans la mort qui l'accomplit absolument. Elle *est* sa sainteté.

Un des aspects les plus originaux de cette figure apparaît dans son apostolat qui n'a peut-être pas effectué une seule conversion, au sens propre du terme. Le Père exerçait sa charité rayonnante, il aimait et aidait les Touaregs sans leur demander s'ils servaient le Christ ou Mahomet : voilà une forme d'apostolat qui n'était guère pratiquée au début du siècle. Cela suffirait à détruire la légende selon laquelle de Foucauld aurait été, autant qu'un missionnaire, un « agent du colonialisme », légende accréditée par certains de ses biographes. Singulier agent qui écrit le 16 Avril 1904, après avoir rencontré des troupes razziant le pays : « Ils razzient, pillent, maltraitent, volent sur leur passage... Ils me font rougir devant les Touaregs par leurs brigandages. Après leur avoir fraternellement serré la main à leur arrivée, je partirai demain sans leur dire adieu, car je ne veux pas pactiser avec ces infamies ». Et la conclusion est terrible : « Je crains que ce grand empire colonial... ne soit présentement pour nous qu'une cause de honte, qu'il fasse maudire le nom français et, hélas ! le nom chrétien, qu'il rende ces populations, déjà si misérables, plus misérables encore ». Langage de prophète. La profondeur de sa charité faisait pressentir au Père les drames de l'avenir.

VICTOR CRASTRE.

LES ARTS

L'ART ET L'AME, par René Huyghe (*Flammarion*).

En achevant le *Dialogue avec le visible,* René Huyghe « cernait l'irréductible ». Ayant réussi la gageure d'expliquer un tableau et de le faire comprendre au premier ignorant venu, il traçait la limite extrême que peut atteindre le critique d'art : « La compréhension, la connaissance de l'œuvre d'art ne percent pas son mystère... elles dissolvent la gangue que d'aucuns auraient pris pour la pierre limpide. Et cette gemme, on en peut percevoir l'éclat et subir la fascination. L'heure est venue de faire silence pour laisser monter son muet langage ».

La peinture, muet langage. Un autre a parlé des voix du silence. Le tableau nous parle sans bruit et son message nous exprime « la nature sentante et pensante, confuse et totale », c'est-à-dire l'âme du peintre. Après avoir dialogué avec le visible, René Huyghe médite devant l'invisible pour nous donner la clé de son secret.

Notre civilisation est celle de l'image. Et c'est René Huyghe qui, le premier, a découvert que sous l'influence de la vitesse, le signe, à présent, suppléait le verbe. De là cet intérêt subit et passionné inspiré au public par les arts visuels, pactole des éditeurs d'art qui, autrefois, faisaient faillite. De là aussi, cette controverse sans fin qu'inspire aux néophytes éblouis par la révélation de la peinture, l'opposition de l'art figuratif et de l'art abstrait. « Sommes-nous condamnés, demande René Huyghe, à tourner sans fin sur la piste de ce cirque ? Dieu merci, l'art pose d'autres problèmes et plus graves et plus profonds ».

C'est que justement, ce problème, il en avait déjà donné la solution en observant - là encore le premier - que la querelle de l'abstrait et du réel est depuis les débuts de l'histoire de l'art, un flux suivi sans cesse d'un reflux, un éternel balancement entre deux tendances contradictoires qui dirigent l'homme tantôt vers la réalité sensible tantôt vers les spéculations de l'esprit au gré des idées en honneur dans l'actualité présente. C'est ainsi, par exemple, que le Moyen Age, sous l'influence de Platon et du christianisme oriental, donne l'avantage à l'immatériel, mais que vers 1250, le réel obtient sa revanche avec le regain de faveur de l'enseignement d'Aristote. Et ces tendances opposées déchireront parfois l'âme d'un même artiste. Un « réaliste » comme Delacroix n'hésite pas à affirmer « qu'il fuit la réalité des objets quand il se réfugie dans la sphère de la création d'art ». Peu importent d'ailleurs à René Huyghe la doctrine et l'attitude du peintre devant la réalité extérieure. Son seul critère, c'est la réussite. Seule comptera l'émotion produite, quelle que soit la manière employée.

Ce problème étant dépassé, l'auteur s'attaque cette fois à la question des rapports de l'art et de l'âme, de l'art en tant que langage de l'âme. Problème qu'il avait déjà posé succintement dans un chapitre du *Dialogue* auquel était donnée pour épigraphe cette citation de Van Gogh : « Les peintures ont leur vie propre qui vient entièrement de l'âme du peintre » qu'il a remise en tête de son nouveau livre.

L'auteur aime fréquemment comparer l'œuvre d'art à un pont jeté entre le monde extérieur de l'artiste et sa secrète intimité. Pour placer son mystère en pleine lumière, il faut explorer les deux rives et faire œuvre non seulement de psychologue, mais encore de biologiste, de sociologue et d'historien. Tant il est vrai qu'il n'est point de cloisons étanches dans le domaine de l'esprit.

C'est un prédécesseur de René Huyghe au Collège de France, Henri Wallon, qui a écrit « que rien de ce que nous sentons ne peut s'exprimer que sous les espèces d'une image relative à quelque circonstance de la vie extérieure. « Il est certain que l'imagination ne peut construire qu'avec les matériaux qu'on lui fournit et que la chimie du cerveau, elle non plus ne crée pas de corps simples. Le peintre dont l'esprit s'emplit d'images dans les couloirs du métro a d'autres rêves que ceux de Chardin. Aussi est-il impossible de séparer l'artiste de son milieu historique. Il faut le placer dans son temps en observant une chronologie rigoureuse, et considérer à la fois son individualité propre, la civilisation à laquelle il appartient, son groupe social et même sa race. La sensualité de Boucher s'exprimerait tout autrement s'il avait vécu au seizième siècle et était né saxon comme Cranach.

Il sera même indispensable de tenir compte de l'âge du peintre au moment où il a créé son œuvre. Naguère, plaçant côte à côte deux paysages de Théodore Rousseau représentant le même col de la Faucille, mais peints à vingt ans de distance, René Huyghe nous démontrait que l'âme de l'artiste avait évolué des visions passionnées de la jeunesse à la sérénité de l'homme âgé. C'est une évolution contraire allant jusqu'au déséquilibre qu'on découvre à travers ses toiles, dans le cerveau malade de Van Gogh.

Au temps où le jeune conservateur du Louvre publiait des essais dans l'*Amour de l'Art* sans se douter que ses écrits l'amèneraient un jour à coiffer le bicorne et ceindre l'épée d'académicien, il a observé que les arts, la science et la philosophie d'un même temps s'unissaient par des liens d'étroite dépendance. A ses yeux, la théorie atomique trouvait un commun corollaire dans l'impressionnisme, l'œuvre de Proust et la doctrine de Bergson. L'artiste témoin de son temps peut plutôt nous sembler parfois un précurseur dont l'intuition annonce l'avenir. La vérité c'est que l'artiste capte bien avec ses antennes la réalité *actuelle,* et que c'est nous qui sommes en retard et qui vivons dans le passé, accrochés que nous sommes aux images de notre enfance et de notre jeunesse qui s'accumulent en épais rideau entre nos yeux et la réalité. C'est ce qui fait que de vieilles actrices continuent de jouer avec succès *On ne badine pas avec l'amour* devant des spectateurs qui les ont connues ravissantes. L'artiste, lui, n'a pas ses regards obscurcis par ce voile d'illusion. Il perçoit le réel dans toute sa fraîcheur nouvelle, ce qui lui vaut si fréquemment d'être incompris par ses contemporains. Il ne s'ensuit pas cependant que le peintre soit conscient des grands courants qui dirigent sa main. C'est encore René Huyghe qui a remarqué que le *Paradis* de Tintoret préfigurait la gravitation universelle. Or, l'artiste avait ignoré certainement la théorie toute neuve de Copernic.

René Huyghe nous dit dans son avant-propos qu'il a résisté à la tentation d'un exposé trop dogmatique. Il a préféré présenter sa doctrine à travers une série d'essais consacrés à des cas particuliers, et dont l'ensemble constitue le livre. Le plus captivant sans conteste, est celui relatif à Nuno Gonçalves, ce peintre qui a su exprimer l'âme portugaise aux temps ardents des grandes découvertes, « trouvant dans son pays et dans son temps l'essentiel de la force psycho-

logique à quoi il allait donner sa forme plastique ». Pour nous autres méridionaux, un autre chapitre présente un intérêt particulier. C'est celui où l'auteur démontre que le développement du style baroque (issu, on ne doit l'oublier, de la Contre-Réforme ultramontaine) tel qu'on peut l'observer dans le Sud de la France sous Louis XIV, est une réaction du tempérament du Midi contre le despotisme d'un monarque à la fois classique et gallican. Aussi n'est-ce point par hasard que Fragonard, artiste provençal, imposera plus tard à Paris une peinture essentiellement baroque lorsque le classicisme versaillais s'écroulera. Et si Marseille est la patrie de Puget, de Daumier, de Monticelli, trois grands baroques, c'est que toujours elle a été rebelle à l'Etat centralisateur, qu'il soit royal, impérial ou républicain.

L'auteur a placé sur la couverture de son livre, le pur visage féminin qui resplendit au centre du plus beau Vermeer, *Le Peintre dans son atelier,* de Vienne. Peut-être s'est-il souvenu en choisissant ce parrainage qu'il avait déjà posé le problème des rapports de l'art et de l'âme dans son essai *La Poétique* de Vermeer où il comparait l'œuvre de celui-ci à une perle :

Je ne suis ni la terre ni le feu ni l'air
Je suis la parfaite connaissance de la béatitude.

ROMAIN CALVET.

(Un vol. relié toile, 524 pages, 300 photos en noir et 16 planches hors-texte en couleurs. Prix : 49,50 NF).

LE DANEMARK, par Ole Klindt-Jensen (*Coll.* « *Mondes Anciens* », *Arthaud, édit.*).

ART ANCIEN D'ISLANDE, par Kristian Eldjarn (*Elsevier, édit.*).

La connaissance de l'archéologie et des arts de l'Europe nordique fait chaque jour de grands progrès, parce que notre époque a secoué le joug du classicisme antique méditerranéen. Une exposition d'art viking attirera la même foule aujourd'hui qu'une exposition d'art océanien, et l'on a assisté naguère à une « offensive » gauloise de grand style contre l'esthétique romaine. C'est dire que ces deux ouvrages viennent à leur heure, et intéresseront de nombreux lecteurs.

Pour les Nordiques, la culture préhistorique s'étend jusqu'aux grandes invasions. Les deux mondes artistiques, le nordique et le méditerranéen se sont donc rencontrés avec un décalage chronologique de civilisation qui amena de très curieuses influences de formes (on a, semble-t-il, à peine commencé de les élucider). O. Klindt-Jensen met au point, pour nous qui les connaissons très mal, les périodes de l'âge de bronze et de l'âge du fer danois, jusqu'à l'époque des Vikings où des missionnaires chrétiens convertirent la population qui abandonna les cultes de Thor et d'Odin.

L'ouvrage de Kristian Eldjarn n'est qu'un album, précédé d'une courte introduction, mais qui nous révèle un inconnu total : l'art populaire de l'Islande. Cette île, inhabitée jusqu'alors, fut colonisée, précisément par les Vikings, aux environs de l'an 900. Le pays n'a pas de ville. Dans les propriétés rurales, disséminées dans la campagne, un art populaire s'est poursuivi, où l'on trouve souvent des motifs païens de l'âge du bronze associés à des formes chrétiennes.

Inutile de préciser que cet ouvrage est le seul en France sur la question, de même que l'ouvrage des Editions Arthaud sur la préhistoire du Danemark.

P. E.

(Un volume 200 pages, 73 illustrations en hélio. Prix : 21 NF. Un volume cartonné, 120 pages, 56 illustrations, 14 planches en couleurs. Prix : 29,50 NF).

SCULPTURES GRECQUES, texte de P. Devambez, photographies de R. Descharnes (*Editions Sun*).

Le sujet est classique. Pierre Devambez, conservateur des antiquités grecques au musée du Louvre, le traite très classiquement, c'est-à-dire avec l'ordre et la clarté qui conviennent à un ouvrage destiné au grand public et introduisant à la beauté pure et noble d'une statuaire dont l'Occident a vécu jusqu'au XX^me^ siècle. Les photographies de Robert Descharnes arrivent à rendre, non seulement la matière, ce marbre brillant, au grain fin, où la lumière a d'incroyables douceurs, mais encore la sensibilité même du sculpteur. La mise en page des illustrations veut séduire. Elle sacrifie beaucoup à la mode actuelle des agrandissements, des détails coupés, des effets de pleine page ou des contrastes. Peut-être aboutit-elle parfois à tourmenter quelque peu une sculpture qui est surtout rythme et équilibre.

P. G.

(Un volume relié, 180 pages, 200 photographies, dont 12 en couleurs. Prix : 24 NF).

BOSCH, par Robert-L. Delevoy (*Skira*).

Nul peintre ancien ne pouvait mieux avoir sa place dans la collection « Le goût de notre temps », tant il est vrai que notre sensibilité contemporaine, excitée par le surréalisme, se sent attirée par la bizarrerie, le caractère onirique, la prodigieuse invention du peintre qui mena la plus provinciale des carrières à Bois-le-Duc, *S'Hertogenbosch,* dont la syllabe finale fournit son surnom à Jerven van Aeken. Robert-L. Delevoy nous livre les rares éléments certains de sa biographie, et a le mérite de n'y rien ajouter, même sous la forme de ces hypothèses qui ont fait le bonheur de nombre de ses commentateurs. A-t-il tort ensuite, renonçant aux querelles de datation des œuvres, de les passer en revue par groupes thématiques ? Du moins, à propos de chaque tableau, ne laisse-t-il rien échapper de leur contenu, vrai ou supposé, légendaire, religieux, alchimique, mystique et symbolique. Jérôme Bosch, c'est certain, attesté par les registres de l'association, fit partie de la Confrérie de Notre-Dame ou du Cygne, qui organisait à la fois la prière et les jeux des représentations théâtrales, des ballets et des processions. Mais a-t-il adhéré à la secte hérétique du Libre Esprit, qui pratiquait le culte nudiste d'Adam ? Son tableau *Le Jardin des Délices* ne serait, d'après Fraenger, qu'une illustration des rites de la secte qui parvenait à l'ascension spirituelle par la débauche. A-t-il fréquenté une officine secrète de quelque adepte de Nicolas Flamel ? Est-il un pervers ou un moraliste ? Pratiquait-il les stupé-

fiants ou l'oraison ? Etait-il profondément imprégné d'une religion illuminée ou d'une science impie ? A-t-il mené le double-jeu ? Toutes ces questions, Robert-L. Delevoy se les pose. Il ne les résout pas d'un trait de plume. Il a raison. Il faut laisser Jérôme Bosch à sa complexité.

P. G.

(Un volume relié toile, 142 pages, 54 illustrations en couleurs. Prix : 30 NF).

LA VIE DE MANET, par HENRI PERRUCHOT (*Hachette*).

On a soutenu que Manet portait en lui deux personnages, influencés, l'un par son père, ponctuel haut fonctionnaire du ministère de la Justice qui n'a admis la vocation de son fils que le jour où celui-ci fit de lui un portrait reçu au Salon, l'autre par sa famille maternelle, notamment un oncle qui lui enseigna les rudiments du dessin. J'ai toujours pensé, pour ma part, que Manet était infiniment plus Manet que Fournier, et l'ouvrage de Perruchot, pourtant soucieux de ne pas prendre parti, renforce mon opinion.

Alors qu'il symbolisait les espoirs de tous les artistes révolutionnaires de l'époque, très fiers d'être englobés dans ce qu'on appelait la bande à Manet, Edouard Manet n'eut d'yeux que pour les consécrations officielles. La nature ne l'inspire pas, hormis la mer ; il n'aime que la ville, et se fâche lorsqu'on le traite de « Roi des impressionnistes ». Certes il se montre généreux avec ses amis (il en a les moyens, appartenant à une famille cossue) mais ne veut pas se fourvoyer dans leurs manifestations ; sa pusillanimité dans ce domaine est sans bornes (il aura même la faiblesse de solliciter l'autorisation de peindre certaines personnalités qui sont les pires ennemis du groupe) et fera souvent preuve de dureté, par exemple à l'égard de Cézanne dont il dira : « Jamais je ne me commettrai avec Cézanne ».

Son objectif, c'est l'admission de ses toiles au Salon et l'attribution d'un prix (bien qu'il méprise les membres du Jury et qu'il réalise que ce sont ses œuvres les plus anodines qui y obtiennent le plus grand succès). Et le voilà plongé dans un puéril ravissement lorsque la Légion d'honneur lui est décernée. Comment oublier également qu'il a attendu la mort de son père pour épouser celle avec qui il vivait maritalement depuis une dizaine d'années, et qu'il n'a jamais reconnu son fils, préférant, de peur des commérages, le faire passer pour son beau-frère ! Ne faut-il aussi pas chercher dans la crainte d'incarner l'esprit de révolte, le fait que Manet ait si fréquemment copié des maîtres italiens, espagnols et flamands ?

On comprend que Perruchot se soit penché sur ce destin, et que pour le déchiffrer il ait tout lu et se soit livré à une chasse à l'inédit particulièrement fructueuse. Je ne suis pas de ceux qui tiennent pour établi que Manet soit le père de la peinture moderne. Mais il est une charnière, et on peut dire : « Avant Manet, après Manet ». D'année en année, observe Perruchot, de huées en huées, d'échec en échec, Edouard Manet, sans qu'on s'en aperçoive, a insensiblement transformé la peinture de cette moitié de siècle ; ce vaincu est un victorieux.

ANDRÉ PHILOPAL.

(Un volume, 344 pages. Prix : 9,75 NF).

HARTUNG, par GINDERTAEL (*Tisné, éditeur*).

Une agréable reliure d'Engel (le ton de la toile de couverture évoque exactement les bleus très purs de Hartung), d'excellentes photographies, particulièrement celle qui représente le peintre sur une grève, une centaine de reproductions de dessins, aquarelles, huiles, sculptures, tel est l'ouvrage que nous offre Tisné. Il se termine par un résumé chronologique fort intéressant, car les dates importantes de la vie de Hartung y sont rattachées aux principaux événements artistiques de l'époque.

Le texte a été confié à Gindertael qui, déjà, dans plusieurs revues (Beaux-Arts, Cimaise, Allemagne d'aujourd'hui), avait donné la mesure de sa parfaite connaissance de ce peintre. Gindertael ne s'attache pas beaucoup aux anecdotes, à la vie plus ou moins romancée, aux explications circonstancielles et psychologiques. Il note surtout que la sensibilité à la musique d'Hartung fut éveillée par l'inclination musicale de sa mère et de son grand-père, que dès son jeune âge, il s'est intéressé aux phénomènes météorologiques, et que son adolescence a été marquée par une tendance au mysticisme.

Ce texte (dont les références en marge permettent de retrouver immédiatement la reproduction de l'œuvre visée par l'étude) démontre que Hartung n'est en rien redevable à ses devanciers (c'est ce que de Solier appelle sa « redoutable antériorité »). Peu d'artistes de notre temps ont pu, comme lui, développer leurs moyens dans la ligne rigoureuse de leur personnalité profonde, sans déviation, avec une telle constance ; il fut véritablement le premier à exprimer l'empire des forces qui s'est substitué au monde des formes. « Ce que j'aime », a dit quelque part Hartung, « c'est agir sur la toile ». De fait, chacune de ses œuvres est le résultat d'un acte complet, d'un ensemble de mouvements de gestes spontanés instantanément surveillés, interrompus toutefois à certains moments par une profonde méditation. Hans Hartung, écrit Gindertael à la fin de son étude, « a retrouvé pour notre édification le sens vierge et vrai de l'instinct créateur ».

Aucune réserve à faire sur cet album et son commentaire consacrés à un peintre dont l'œuvre constitue, pour notre époque, un des principaux critères régulateurs.

A. P.

(*Un vol. relié toile, 128 pages, 75 planches en noir et 40 en couleurs. Prix : 50 NF*).

LYRISME ET ABSTRACTION, par PIERRE RESTANY (*Ed. Apollinaire*).

Sous une agréable présentation de cet éditeur italien, Pierre Restany vient de faire paraître sa dernière étude ; elle est consacrée à l'abstraction lyrique, c'est à dire, à mon sens, à la branche la plus émouvante, la plus passionnante de l'art non figuratif, car c'est après avoir subi l'émotion que le peintre de cet ordre en transcrit les résonances, et cela sans aucune coupure entre l'émotion et sa traduction.

C'est en 1947 que se déclencha à Paris l'offensive des informels lyriques, et on peut dire qu'au bout de dix ans, cet art d'effusion,

cet art du geste qui transmet les intuitions sensibles, a définitivement triomphé de la froide abstraction géométrique, conceptuelle et analytique.

L'auteur a vécu une curieuse expérience ; pour des raisons que j'ignore, son livre n'a été publié que deux ans après son achèvement, et il craint de constater dans la note qu'il a ajoutée, l'épuisement au cours de ces deux années, des moyens d'expression traditionnels, des langages et des styles. Je ne partage pas totalement son pessimisme, car nous devons jouir pour longtemps encore du fruit de la réconciliation entre la spiritualité et l'instinct, entre le lyrisme de pur engagement mystique des Rothko, Klein, Tobey, Bryen, et le lyrisme de totale communication des Hartung, Mathieu, Pollock ; et Restany fait à ce sujet un très heureux rapprochement avec l'esprit François d'Assise par rapport à l'esprit Jean de la Croix. On peut, par ailleurs, se demander (les dernières lignes de l'ouvrage posent la question) si l'introduction de matériaux inattendus et même un glissement de la pensée créatrice vers le baroquisme n'apporteraient pas des éléments nouveaux à la notion d'une spatialité originale. De toutes façons, que Restany se rassure : ce délai entre la rédaction et la parution de son travail n'entame absolument pas son actualité ni son grand intérêt.

ANDRÉ PHILOPAL.

LA VIE ETRANGE DES OBJETS, par MAURICE RHEIMS (*Plon*).

Un objet, dans le jargon des antiquaires et des collectionneurs, c'est un objet d'art. Nul n'était mieux qualifié pour parler de la destinée de ces objets, de leurs aventures et de leurs avatars, de la fascination qu'ils exercent et des variations de leur prix que celui qui, à l'Hôtel Drouot, a pour métier de les vendre. Maurice Rheims décrit avec force anecdotes le « monde de la curiosité », amateurs et marchands, puis il suit les objets dans leur cheminement, dans leur dispersion et leur travestissement, dans leur disparition. Une partie de l'ouvrage, qui ne manque ni d'intérêt ni de saveur, encore qu'il ne faille pas lui attribuer une valeur mathématique, transpose en graphiques et en courbes l'évolution des prix, traduits en francs actuels, des objets d'art depuis le XVIII^me^ siècle jusqu'à nos jours.

P. G.

(*Un volume, 424 pages, 82 illustrations, 12 graphiques. Prix : 30 NF 55*).

INVENTAIRE

LES JOURS DE LA NATIVITE, par P. Emmanuel et D. Grivot (*Zodiaque*).

Il fallait aux beaux poèmes simples et directs de Pierre Emmanuel, les gravures sur bois d'un imagier du XV^me^ siècle. Illustration hors-texte, en noir et en couleurs, d'œuvres peintes ou sculptées allant des chapiteaux et des sacramentaires romans aux toiles de Manessier. Commentaire humoristique, mais naïf, de Denis Grivot.

SAINT-PIERRE DE ROME, par Léonard von Matt (*A. Fayard*).

L'objectif de Léonard von Matt a le sens de l'espace et de la grandeur. Et parfois des noirs profonds, comme ceux des lithographies. Il nous met vraiment en présence de la gloire de l'Eglise Triomphante, de la majesté baroque du plus somptueux édifice de Rome.

L'ENFANCE DE L'ART, par R.-B. Boivineau et A. Bouler (*Labergerie*).

Une méthode pour apprendre aux éducateurs à accompagner les enfants dans la peinture, à libérer leur peinture. Illustré de merveilleuses aquarelles d'enfants. Elles semblent inventer la peinture, et nous donner des leçons d'humilité.

LES FOUILLES DE SAINT-PIERRE DE ROME, par E. Kirschbaum (*Plon, édit.*).

On sait qu'aucun pape n'avait eu l'audace de faire des fouilles sous la basilique, à l'effet de rechercher la tombe de Pierre. E. Kirschbaum, qui a participé comme archéologue aux travaux, a voulu faire connaître au grand public leurs résultats : découverte des restes de la basilique de Constantin, du « mur rouge » protégeant des tombes, des ossements d'un homme dont on ne sait encore s'il s'agit de l'apôtre. Tout un chapitre du livre expose et discute les critiques qui se sont multipliées depuis six ans autour de ces fouilles.

DICTIONNAIRE DE LA CIVILISATION EGYPTIENNE, par G. Posener, S. Sauneron et J. Yoyotte (*F. Hazan, éd.*).

Le goût de notre temps pour les civilisations disparues autorise cette « mise en dictionnaire » de l'archéologie. Une façon commode d'apprendre ou de vérifier des connaissances, en lisant l'article Papyrus, l'article Vêtement, Coiffure, Nefertiti, Isis ou Mathématiques. Les reproductions nombreuses, souvent en couleurs (peu fidèles) donnent un agrément certain à l'ouvrage qui semble répondre aux questions les plus saugrenues concernant l'Egypte antique, puisqu'on y trouve même les articles Ivresse, Grève, Erotisme et Poste.

Prochain service MARSEILLE - ROME

A partir du 29 JUIN, AIR FRANCE met en service Caravelle entre MARSEILLE et ROME.

Prenez dès maintenant rendez-vous avec les Cités d'Art historiques et les Sites incomparables de la Péninsule.

— 2 services par semaine MARSEILLE-ROME via NICE : Jeudi et Samedi.

— 2 façons de voyager Première Classe et Classe Touriste.

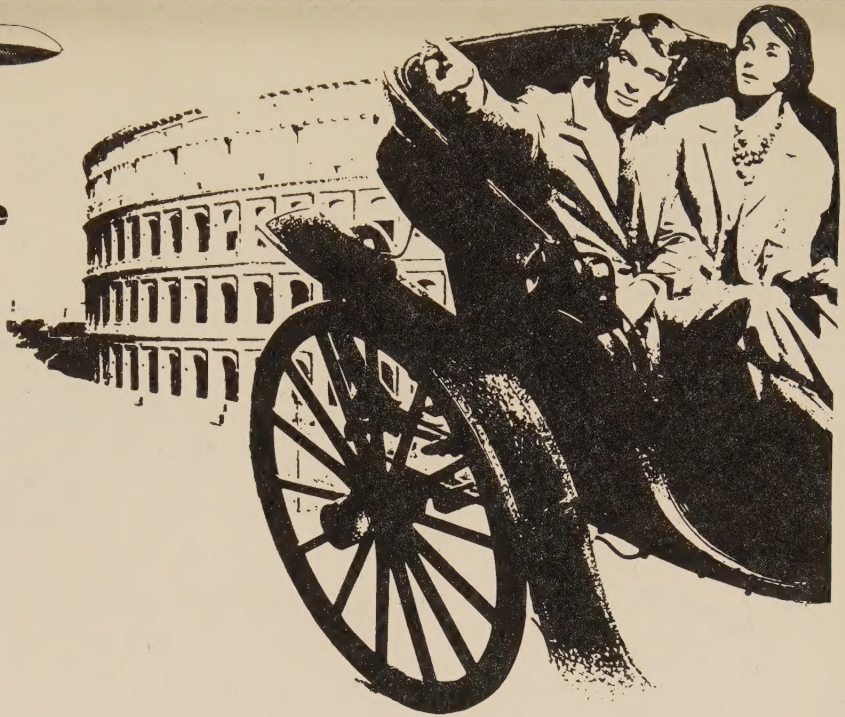
En outre, les croisières aériennes AIR FRANCE vous procureront les plus merveilleuses vacances dont vous puissiez rêver en ITALIE ainsi que dans tous les pays de l'Orient Méditerranéen.

CONSULTEZ VOTRE AGENT DE VOYAGES OU

AIR FRANCE - MARSEILLE

62, La Canebière - 9, Av. Général-Leclerc - Tél. 62.38.63

* La nouvelle liaison MARSEILLE-ROME permet désormais, en correspondance directe, les dessertes de la GRÈCE, de la TURQUIE et du PROCHE ORIENT au départ de MARSEILLE.



AIR FRANCE

CARAVELLE ET BOEING, LES 2 MEILLEURS "JETS" SUR LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

LANVIN

PARFUMS

EAUX PARFUMÉES

ARPÈGE — RUMEUR — MY SIN

SCANDAL — PRÉTEXTE

CRESCENDO

LA P.A.C.

PRINTED IN FRANCE